Unterricht im
Generalbasse

Mus. Th.
1680

Kessel

Mus. Th. 1680

Unterricht im Generalbasse

zum Gebrauche
für
Lehrer und Lernende,

von
Joh. Christian Bertram Kessel.

Neue verbesserte und vermehrte Auflage.

Leipzig,
bei Christian Gottlieb Hertel. 1791.

25 B

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Sr. Magnificenz
dem
Wohlgebohrnen, Vest- und Rechts-
Hochgelahrten Herrn,
Herrn
Carl Wilhelm Müller,
beider Rechte Doktor, Sr. Churfl. Durchl.
zu Sachsen hochbestallten Geheimen Kriegsrathe,
der Stadt Leipzig ältesten Bürgermeister, des
dasigen Schöppenstuhls Beisitzer, der Kirche und
Schule zu St. Nicolai, auch der Bibliothek
des Raths Vorsteher,

ehrfurchtsvoll gewidmet

Magnifice,
Wohlgebohrner,
Vest- und Rechtshochgelahrter,
Höchstzuverehrender Herr und Gönner,

Ew. Magnificenz haben sich bereits so viel allgemein anerkannte Verdienste als Kenner nnd Unterstützer aller schönen Wissenschaften und Künste erworben, daß jeder kleine Versuch, den irgend ein warmer Verehrer derselben zur Erleichterung ihrer Erlernung zu machen wagte, Denenselben vielleicht nicht ganz unwichtig scheinen dürfte. Mit desto

desto größerer Zuversicht also erkühne ich mich, Denenselben nachfolgenden, zu Erleichterung theoretischer und praktischer Kenntnisse in der Tonkunst dienenden Entwurf gehorsamst zuzueignen, je mehr ich bei Beurtheilung desselben auf Dero Nachsicht hoffen darf, und je begieriger ich jede Gelegenheit benutzen zu können wünsche, Denenselben nur einigermaaßen die vorzügliche Ehrfurcht zu beweisen, womit ich stets beharre

Ew. Magnificenz 2c.

Leipzig
am 21. September
1790.

gehorsamster Diener und Verehrer
Johann Christian Bertram Kessel.

Vorrede.

„Wozu ein neues Lehrbuch über den Generalbaß, giebt es solcher Anweisungen noch nicht genug?“ — So möchte vielleicht mancher achtungswürdige Kunstrichter und mancher Leser beim Anblicke dieses Buches fragen, und ich bitte mir demnach die Erlaubniß aus, im voraus diese Frage beantworten, und mein Unternehmen rechtfertigen zu dürfen. Zuvörderst thue ich eine andere Frage: Ist es überhaupt unnöthig und ohne Nutzen, neue Lehrbücher über Musik, über Setzkunst, Harmonie und Generalbaß zu schreiben? — Gewißlich nicht. Denn erstlich verändert sich die Sprache, die Manier des Vortrages und der Geschmack der Leser in einigen Jahrzehenden gar sehr. Wer wird wohl jetzt gern die Schriften Matthesons, Sorgens, Heinichens, Schröters und anderer älterer musikalischer Schriftsteller lesen, in deren Werken man zwei, drei und wohl gar noch mehrere Sprachen findet, die oft von witzigen Floskeln erfüllt sind, welche nicht selten den guten Geschmack, die Billigkeit und das Wohlwollen beleidigen. Zum andern ändert sich auch noch vielmehr die Sache oder der Gegenstand, über welchen geschrieben worden ist, selbst. Wer kennt nicht die großen Veränderungen, welche mit der Musik seit nicht gar vielen Jahren vorgegangen sind, was für einen Schwung der zuletzt verstorbene C. P. E. Bach, Haydn, Mozart, Clementi, Kozeluch, Rosetti, Martini, Hofmeister, Pleyel u. a. m. der Melodie und Harmo-

nie gegeben haben, und wie verschieden der jetzige musikalische Geschmack von dem der vorigen Zeiten ist? — Man erlaube mir hier eine kleine Abschweifung: Sind wohl die lauten Klagen mancher Tonsetzer und Tonlehrer in unsern Tagen gerecht, welche sie bisweilen über das Verderben des neuen musikalischen Geschmacks und über die moderne Musik führen? Ich glaube nicht ganz. Die Musik ist und soll doch allemal, ihrem Wesen nach, eine verschönerte Darstellung der natürlichen Töne unserer Empfindungen sein; so wie nun diese in einem Volke oder in einzelnen Mitgliedern desselben, durch Körperbau, durch Einfluß des Klima, der Erziehung, Religion, Politik, mancherlei Verbindungen und Verhältnisse, durch Lebensart, durch den Vervollkommnungsgeist rc. immer verändert werden: so kann auch die Musik nicht immer dieselbige bleiben; sie ist wahr und gut, wenn sie die Empfindungen mehrerer Menschen, die in einerlei Zeitalter leben, ausdrückt und erweckt, nnd deswegen verdienen gewiß die neuern so beliebten Tonsetzer eben den Beifall, welchen sie durch ihre Werke erhalten, als einst die Kompositionen älterer verdienter Komponisten. — Freilich muß es einem Vater schmerzen, wenn er die Bewunderung und sonst so feurige Liebe des Publikums gegen seine schon etwas bejahrten Kinder und Lieblinge erkalten sieht. — Da sich also die Musik selbst immer verändert und verändern muß, so müssen auch von Zeit zu Zeit neue Theorieen der Tonkunst ans Licht treten, welche die neuen Wendungen derselben erklären und begründen, sie in Lehrgebäude bringen, den Anfänger und den Liebhaber davon belehren und ihn leiten, und

dem Kenner nicht unangenehm sein können. Da sich ferner auch der musikalische Vortrag immer abändert, so müssen wir also nun überhaupt immer neue Lehrbücher erhalten, welche die Setzkunst, die Harmonie, den Generalbaß, den Vortrag 2c. abhandeln. — Auch dem Weisen, der in den Geist einer ganzen Nation und eines Zeitalters oder in die Geschichte der Menschheit tief einschauen will, könnten vielleicht musikalische Kunstwerke und Theorieen Winke geben zur tiefern Untersuchung und Enträthselung mancher psychologischen Erscheinung, weil sie uns den Gang der menschlichen Empfindungen darstellen. —

Nun noch einige Worte über die Entstehung, den Zweck und Gebrauch dieses Werkchens. — Ein auswärtiger Freund, der eine andere Bestimmung hat, als ich, bat mich vor einiger Zeit ihm ein Buch zu schicken, nach welchem er den Generalbaß lernen könnte. Mir fielen **Bachs**, **Kirnbergers**, **Marpurgs**, **Löhleins** u. a. m. Lehrbücher ein; aber keines derselben wollte mir ganz zu dieser Absicht gefallen. **Bachs** zweiter Theil des **Versuchs** über **die wahre Art das Klavier zu spielen**, ist für Anfänger zu ausführlich, wo nicht ermüdend; **Marpurgs Handbuch beim Generalbasse und der Komposition** ist auch zu weitläuftig. Am besten schienen mir **Kirnbergers** Grundsätze des Generalbasses zn sein; nur ist auch dieses vortrefliche Werk manchmal gedehnt, befaßt nicht alles, was doch eigentlich zum Generalbaßspielen gehört, erstreckt sich so wenig, als die vorhin genannten Bücher auf die ganz neue Musik, und ist eben so, wie jene, oft

für bloße Liebhaber zu theuer. Auch Löhleins 2ter Theil seiner Klavierschule enthält manches, was einem Anfänger im Generalbaßspielen zu wissen nicht nöthig ist, manches aber, was er jetzt wissen muß, fehlt; auch ist der Preis dieses Buchs für einen unbemittelten Liebhaber nicht unansehnlich. — Die Verlegenheit, in der ich mich also befand, hatte ich schon oft bei meinem eignen Unterrichtgeben empfunden; deswegen hatte ich mir auch schon lange ein kleines System gebildet, nach welchem ich lehrte. Kirnbergers Grundsätze der Harmonie und seine Lehre von Entstehung der Akkorde, die wegen ihrer Deutlichkeit, Ordnung und Gründlichkeit immer überaus viel anziehendes für mich hatten, legte ich dabei zum Grunde, und wagte, wo es nöthig war, neue Erklärungen, Folgerungen und Zusätze. Ich arbeitete nun mein Werkchen weiter aus, und verschiedene einsichtsvolle Freunde ermunterten mich, dasselbe jetzt im Drucke erscheinen zu lassen. — Ich glaube alles, was zum eigentlichen Generalbaßspielen gehört, gesagt zu haben; gern hätte ich noch den Wunsch manches Freundes erfüllt, und eine kurze Abhandlung von den Ausweichungen beigefügt, wenn es die Kürze und der Plan des Buches erlaubt hätten, und überdieses gehört die Lehre von der Modulation eigentlich nicht unmittelbar in eine Anweisung zum Generalbasse. Jedoch sollte dieses Werkchen eine zweite Auflage erleben, dann werde ich dasjenige, was man noch vermissen möchte, möglichst beizubringen suchen. — Ich habe freilich dieses kleine Buch unmittelbar bestimmt zum Leitfaden beim Unterrichtgeben, damit der Lernende sich auf

die

die Lehrstunden vorbereiten und das, was ihm gelehrt wurde, leichter wiederholen könnte; aber auch der Liebhaber wird es nicht ohne Nutzen gebrauchen, wenn er die Kompositionen guter Meister, ihre Fortschreitungen und Behandlungen der Harmonie mit den darinnen vorgetragenen Grundsätzen vergleicht, — wenn er die Eingebungen seiner eigenen Phantasie darnach prüft, und sich durch die Beobachtung der wenigen aus einleuchtenden Gründen abgeleiteten Regeln in den Stand setzt, die bezifferten Stellen einer Sonate mit Begleitung, oder eines Konzerts u. d. gl. richtig zu begleiten, — er wird selbst die Schönheiten einer Musik tiefer empfinden, gründlicher beurtheilen, und also eines doppelten und weit größern Vergnügens an Tonstücken fähig sein; — und mancher angehende Spieler möchte vielleicht nicht unbedeutende Winke zum richtigen Vortrage darinnen finden. — Die Lehre von den Akkorden und deren Gebrauche habe ich zwar, um der Ordnung eines Lehrbuches willen, getrennt; aber beim mündlichen Unterrichte wünschte ich sie gleich mit einander zu verbinden. Diejenigen, welche ausführlichere gründliche Belehrungen und die vorgetragenen Grundsätze weitläuftig angewendet zu sehen wünschen, können nachlesen alle die in diesem Buche abgehandelten Artikel in **Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste**; z. B. Generalbaß, Ton, System, Konsonanz, Dissonanz, Akkord, Durchgang, Vortrag ꝛc.: **Steinbarts Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack**, 2ten Haupttheils 1sten Abschnitt von der Tonkunst: **Kirnbergers wahre Grund-**

säze zum Gebrauch der Harmonie: ferner dessen Kunst des reinen Satzes, 1 sten Theil bis zum 10ten Abschnitte: vorzüglich aber von eben diesem Schriftsteller Grundsäze des Generalbasses &c: Bachs Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, 2ten Theil; besonders ist dieses Buch lesenswerth vom 22. Kap. an bis zum Ende: Quanzens Versuch — die Flöte traversiere zu spielen des XVII Hauptstücks VI Abschnitt, ein unschätzbares Buch: Boßlers Elementarbuch der Tonkunst für Lehrende und Lernende, 2ten Theil; auch der erste Theil dieses Werkes verdient gelesen zu werden: Türk von den wichtigsten Pflichten eines Organisten, S. 141 &c. dieses Buch ist der vorzüglichen Aufmerksamkeit eines jeden Orgelspielers würdig. — Tonstücke, in welchen man die im gegenwärtigen Lehrbuche angezeigten Fortschreitungen der Harmonie findet, und durch welche man sein Gehör zur harmonischen Reinigkeit bilden kann, sind die von den oben genannten Tonsetzern, nebst noch sehr vielen andern, deren Kompositionen in jedermanns Händen sind und allgemein geschätzt werden. Liebhaber, welche vierstimmige Choräle, nach den wahren Grundsätzen der Harmonie ausgearbeitet wünschen, in welchen sie dieses Lehrbuch angewendet sehen, und welche sie theils zur Uebung im richtigen Generalbaßspielen studiren, theils auch zu ihrer eigenen Erbauung anwenden können, werden die Choralbücher von Sebastian Bach, Doles, Kühnau u. a. m. mit Nutzen gebrauchen.

Ich hätte gern noch mehrere und größere praktische Beispiele, mit welchen man sich gleich im Gebrauche

brauche der vorgetragenen Lehrsätze üben könnte, andrucken lassen, aber ich wollte nicht die Bogenzahl vermehren, und den Preis dieses Werkchens erhöhen. Sollte das geneigte Publikum mein Vorhaben genehmigen und unterstützen wollen, so würde ich mich, um dieses Buch für jedermann möglichst brauchbar zu machen, vielleicht entschließen, künftig eine kleine Sammlung leichter Klavierstücke und Lieder herauszugeben, in welchen die Melodie theils auf der Geige gespielt, theils gesungen und der darunter stehende bezifferte Baß mit den dazu gehörigen Akkorden als Generalbaß auf dem Klaviere ꝛc. abgespielt werden könnte. Ich würde mich vorzüglich in denselben eines gefälligen und lieblichen Gesanges, in den Singestücken einer richtigen Deklamation und überhaupt einer kräftigen Harmonie, so weit es mir möglich ist, befleißigen, und sie so einzurichten suchen, daß auch diejenigen Spieler und Spielerinnen, welche nicht im Generalbaßspielen sich mit denselbigen üben wollten, diese Stücke dennoch vielleicht zu ihrem Vergnügen gebrauchen könnten. —

Gründliche Prüfungen und Belehrungen von würdigen, verständigen und wohldenkenden Männern über das, was ich gesagt habe, werde ich mit herzlichem Danke annehmen, und künftig gern nach meinen Kräften benutzen.

Es giebt freilich noch dunkle Gegenden so wohl in dem theoretischen Theile der Musik überhaupt, als auch in der Lehre von der Harmonie. Möchte sich doch unser verehrungswürdiger Herr Doktor **Platner** entschließen, seine Aesthetik herauszugeben, in derselben, wenn es anders der Plan

seines Werkes erlaubte, der Musik eine etwas ausführliche Betrachtung widmen, und über manchen dunkeln Gegenstand der Harmonie durch seine scharfsinnigen philosophischen Untersuchungen Licht verbreiten! —

Ich wünsche übrigens nichts mehr, als Anfängern die Erlernung des Generalbasses und das Studium der Harmonie leichter gemacht, Liebhabern eine günstige und nicht furchterregende Meinung von dieser Wissenschaft beigebracht, und nicht das Mißfallen einsichtsvoller und gutgesinnter Männer gegen mich, durch mein Unternehmen erweckt zu haben.

Der Verfasser.

Einlei-

Vorrede
zur zweiten Auflage.

Innigst gerührt sage ich allen meinen achtungswürdigen Gönnern und Freunden, welche die erste Ausgabe dieses Versuches so gütig und nachsichtsvoll aufnahmen, den lebhaftesten Dank. — Ich hätte dieses kleine Lehrbuch gern bei der gegenwärtigen neuen Auflage nach den Beurtheilungen einsichtsvoller Kunstrichter verbessert, wenn die Kürze der Zeit, in welcher ich jene veranstalten mußte, erlaubt hätte, ihre Urtheile darüber zu vernehmen. Um dieser Anweisung zum Generalbaßspielen mehr Vollkommenheit und Interesse für Musikfreunde zu ertheilen, habe ich jezt einen neuen Zusatz von der gebundenen und freien Fantasie, und von der Begleitung eines unbezifferten Basses hinzugefügt. Ich wünschte, daß diejenigen, welche sich weiter über die betrachteten Gegenstände unterrichten wollen, folgende Bücher nachläsen: **Sulzers** allgemeine Theorie der schönen Künste, die Artikel Fantasie, Periode, Einschnitt, Ausweichung, Rhythmus, Contrapunkt ꝛc. — **Kirnbergers** Kunst des reinen Satzes 1sten Theil vom 6ten Abschnitt bis zum Ende; den 2ten Theil, vom 4ten Abschnitt

Abschnitt bis zum Ende; eben dieses Verfassers Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition; Jos. Riepel von der Taktordnung; einige Briefe über die Enharmonik, in der Korrespondenz der teutschen filarmonischen Gesellschaft (Speier, Jul. 1790); und Bach's Abhandlung von der freyen Fantasie, im 2ten Theile seines Versuches rc. 41. Kap. S. 325. Die Furcht, für Anfänger das Buch zu theuer zu machen, hat mich auch diesesmal abgehalten, mehr Notenbeispiele beidrucken zu lassen, welche über manches dunkelscheinende vielleicht Licht gegeben hätten. Sollte mancher Freund der Tonkunst weniger finden, als er wünschte und erwartete, so glaub' ich, nicht nur deshalb um Nachsicht und Verzeihung bitten zu dürfen, weil ich leistete, was jezt in meinen Kräften stand, sondern auch, weil meine Absicht war, nur eine kurze Anweisung zu liefern, welche das Nachlesen der angezeigten größeren und wichtigern Bücher keineswegs ausschliessen, sondern vielmehr als sehr nützlich anrathen sollte.

Der Verfasser.

Inhalt.

Einleitung — — — — Seite 1

Erster Abschnitt, von den Tönen — — 2

Zweiter Abschnitt, von den Intervallen — 4

Dritter Abschnitt, von den Akkorden — 7

Vierter Abschnitt, vom Gebrauche und von der Behandlung der Akkorde im Generalbasse — — 19

Fünfter Abschnitt, vom Generalbaßspielen insbesondere — — — — — — 56

Anhang, über die Ausdrücke, wesentliche und zufällige dissonirende Akkorde — — — — 63

Zusätze, von der Fantasie — — — — 67

Anhang, von der Begleitung eines unbezifferten Basses 106

Druckfehler.

Seite 3. §. 7. Zeile 4. statt: halber, lese man: halbe.
S. 11. fehlt unten am Ende der Custos c)
S. 17. fehlt in der 3ten Notenzeile zu Anfange des 1sten Akkords im Diskant die 3te Stimme $\bar{c}$
S. 33. muß die Anfangsnote keinen Strich haben.
S. 38. muß in der 2te Notenzeile im 3ten Beispiele über der Baßnote H. die Ziffer 6. stehen.
S. 39. in der 3ten Zeile statt: über den, lese man: über dem.
S. 43. in der 2ten Zeile statt: über dieselbe, ließ: über derselben.
S. 43. in der 4ten Zeile von unten hinauf statt $\begin{smallmatrix}6\\4\\5\end{smallmatrix}$ setze $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$.
S. 57. in der 1sten Notenzeile statt der Ziffer 3 setze 2.
S. 58. §. 55. in der 4ten Zeile statt: meß l. muß; und statt uug, l. ung.

Nachricht an den Buchbinder.

Das am Titelbogen mit angedruckte Blatt, pagina 65 und 66. Signatur E, wird abgeschnitten und nach dem D-Bogen gehörig eingeschaltet; hernach folgt der F- G- und H-Bogen gehörig auf einander in dieser 2ten Auflage.

Einleitung.

§. 1.

Der Generalbaß ist die Wissenschaft einen gegebenen Baß, er sei beziffert, oder nicht, harmonisch richtig auf einem schicklichen Instrumente zu begleiten.

Anmerkung. 1. Man nennt auch den geschriebenen bezifferten oder nicht bezifferten Baß, welcher dem Organisten oder Flügelspieler bei Aufführung einer Musik vorgelegt wird, den Generalbaß. Er heißt so, weil er nicht nur wie die andern Bässe, die Grundtöne des aufzuführenden Stücks, sondern auch die Töne aller andern Stimmen, in einem kurzen Auszuge hören läßt.

Anmerk. 2. Die Instrumente, auf welchen der Generalbaß gespielt wird, sind: Die Orgel, der Flügel, das Fortepiano, Klavier rc.

§. 2.

Die harmonisch richtige Begleitung ist das Wesen des Generalbasses: (§. 59.) Die Harmonie ist eine Tonfolge in verschiedenen Stimmen zugleich. Das Zusammentönen mehrerer verschiedener Klänge in einerlei Zeitpunkte heißt Akkord. Also kann man auch sagen: Die Harmonie ist eine Akkordfolge.

§. 3.

Zwei in Absicht der Höhe verschiedene Töne, oder vielmehr ihr Unterschied, heissen Intervall (Zwischenraum); ein Intervall besteht also aus 2 verschiedenen Tönen.

§. 4.

Wer nun den Generalbaß lernen und ausüben oder spielen will, muß kennen die Töne unsrer Musik (§. 3.),

die Intervallen (§. 3, 2.), die Akkorde, deren Folge und Gebrauch, oder die Harmonie (§. 1, 2, 3.).

Anmerk. Diese Punkte werde ich nach einander abhandeln. Eine besondere Anweisung zur Begleitung eines unbezifferten Basses habe ich nicht gegeben, theils weil derjenige, welcher einen bezifferten Baß richtig zu begleiten weiß, das nöthigste schon davon kennt und ausüben kann, wenn er nur ein gutes musikalisches Gefühl dabei besitzt; theils weil eine ganz genaue richtige Begleitung eines solchen Basses, wo nicht unmöglich ist, doch die innigste Bekanntschaft mit der Sezkunst voraussetzt. Jedoch hat mir es nützlich und schicklich geschienen, am Ende des neuen Zusatzes dem Anfänger einige Winke davon zu geben.

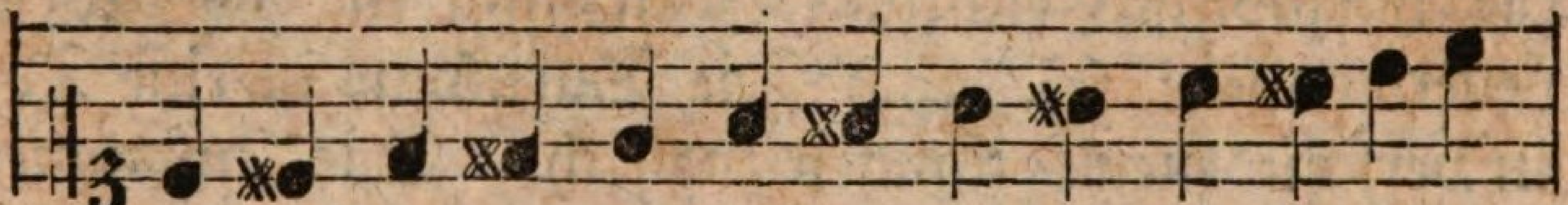
Erster Abschnitt.

Von den Tönen.

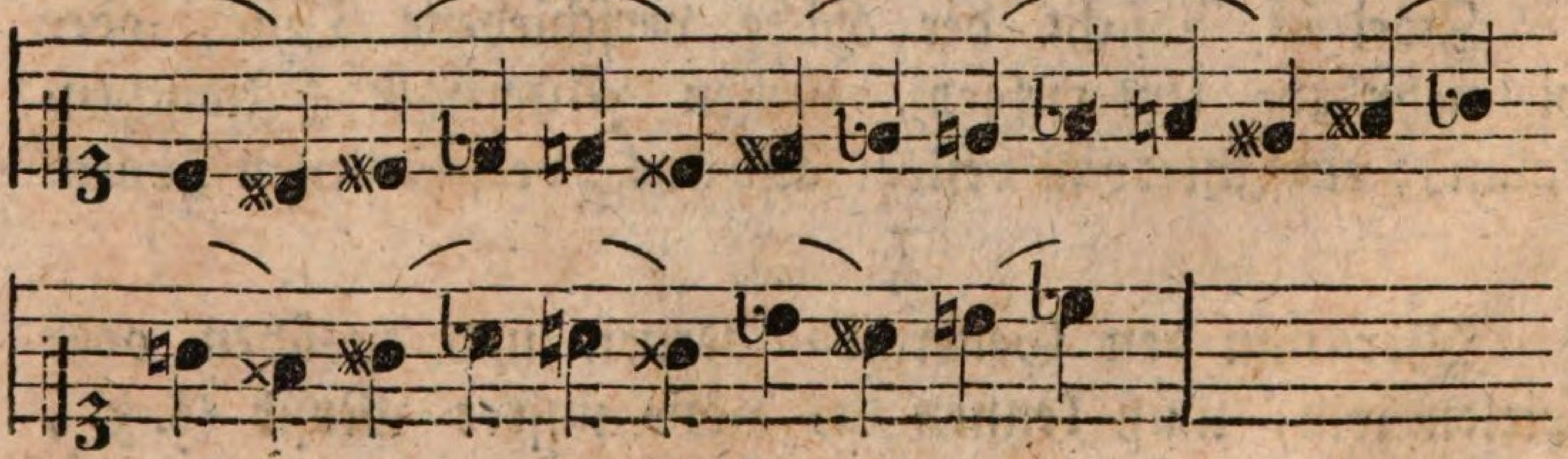
§. 5.

Unsere Musik hat 12 Töne, als: c cis d dis e f fis g gis a b h c, die man halbe Töne nennt. Man geht auf dreierlei Art vom ersten bis zum letzten fort:

a) man läßt die Töne hören, wie sie als halbe Töne auf einander folgen, und dieses heißt das chromatische Tonsystem oder Klanggeschlecht, z. B.

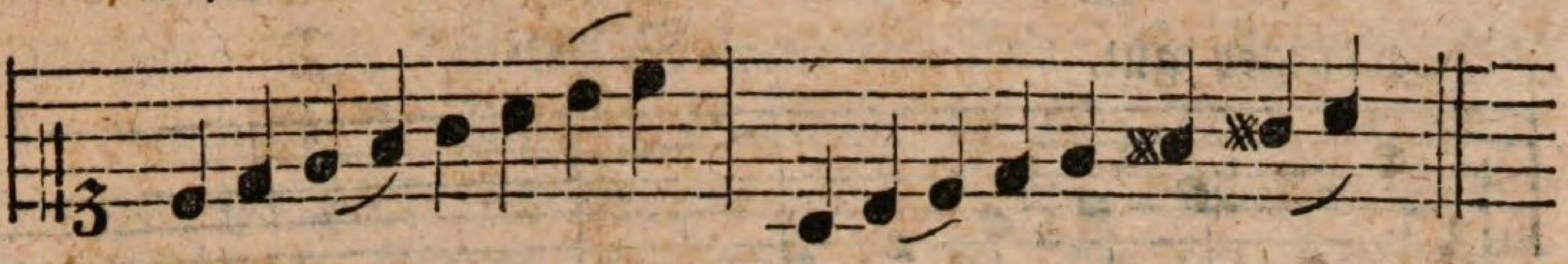


b) oder man nimmt auf dem Klaviere ꝛc. die nämlichen Töne, giebt ihnen aber doppelte Namen, und das heißt das enharmonische Tonsystem oder Klanggeschlecht; als:



c) fol-

c) folgen die Töne so auf einander, daß man vom ersten Tone bis zum achten (der Oktave) durch 5 ganze und 2 halbe fortgeht, so heißt dieses das diatonische Tonsystem oder Klanggeschlecht. Z. B.



Anmerk. Um einen ganzen Ton fortschreiten heißt nach dem 1sten sogleich den 3ten mit Uebergehung des 2ten hören lassen, als c, d, (cis übergangen); ich habe die halben Tonstufen mit ‿ ⌒ bezeichnet.

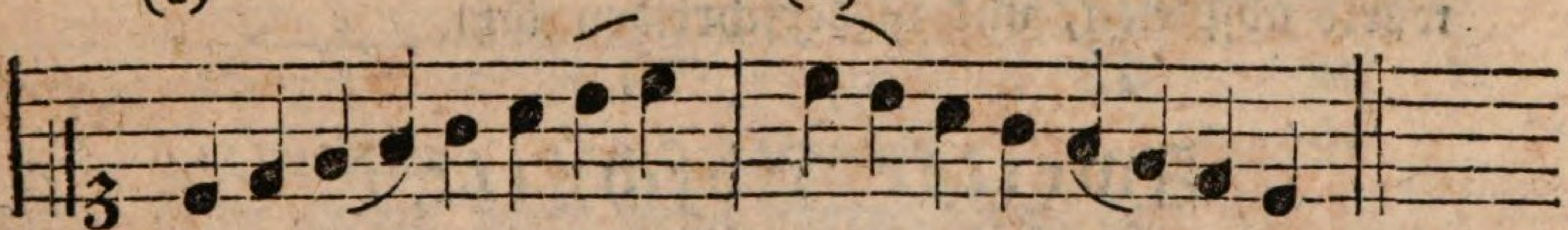
§. 6.

In unsrer Tonkunst brauchen und finden wir diese 3 Tonsysteme (§. 5.) mit einander verbunden; jedoch verdient das diatonische wegen seines allzuhäufigen Gebrauchs, und wegen seines natürlichen Vorzugs vor den beiden erstern, unsre Aufmerksamkeit ganz besonders.

§. 7.

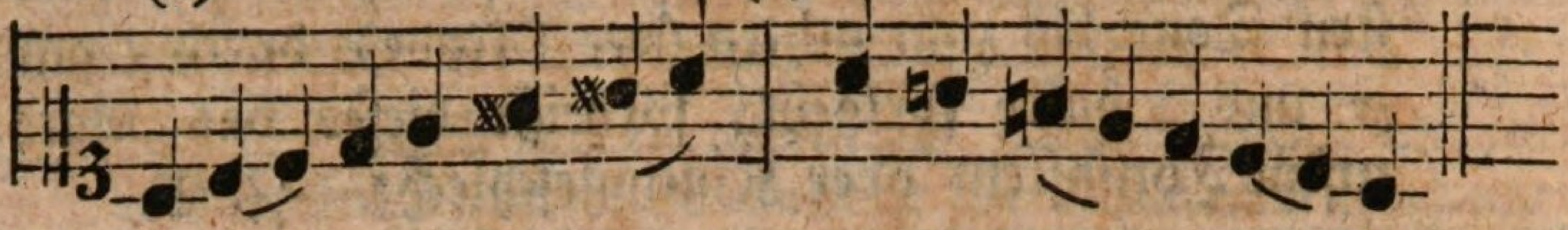
Die verschiedene Lage der beiden halben Töne in dem diatonischen Tonsystem, giebt uns den Begriff der Tonart. Folgen die Töne so nach einander, daß im Aufsteigen 2 ganze, 1 halber, 3 ganze und 1 halbe Tonstufe vom Grundtone zur Oktave mit einander abwechseln, als (a):

(a) (b)

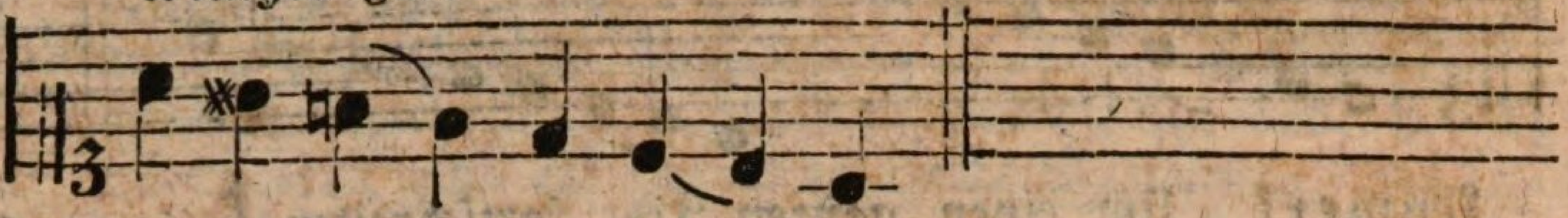


und eben so abwärts b), so heißt die Tonart Dur (die harte von den mehr lebhaft thätigen und frölichen Gemüthsbewegungen, die sie ausdrückt und erweckt). Wenn aber die Töne so folgen, daß 1 ganze, 1 halbe, 4 ganze und 1 halbe Tonstufe aufwärts als c):

(c) (d)



weniger gut.



und rückwärts, 2 ganze, 1 halbe, 2 ganze, 1 halbe und 1 ganze Tonstufe mit einander abwechseln (d), so heißt die Tonart moll (weich, ebenfalls von den mehr zärtlichen und leidenden Empfindungen). Wir haben also 2 Tonarten: 1) Dur, die harte, und 2) Moll, die weiche.

§. 8.

Die Folge der Töne, welche in einer Tonart (§. 7.) vom ersten bis zum achten nach einander gehört werden, heißt die Tonleiter. Auf jeden unsrer 12 Töne kann das diatonische Klanggeschlecht (§. 5.) angewendet werden; jeder hat die beiden Tonarten Dur und Moll (§. 7.), also jeder von den 12 Tönen seine Dur- und Molltonleiter; folglich haben wir 24 Tonleitern, 12 Dur und 12 Moll.

Anmerk. Da die Kenntniß dieser Tonleitern so unentbehrlich ist, so ist es sehr gut, wenn dieselben der Lehrer den Generalbaßschüler selbst auf dem Klaviere ꝛc. aufsuchen, mit der richtigen Fingersetzung von beiden Händen auf und abwärts abspielen, und niederschreiben läßt.

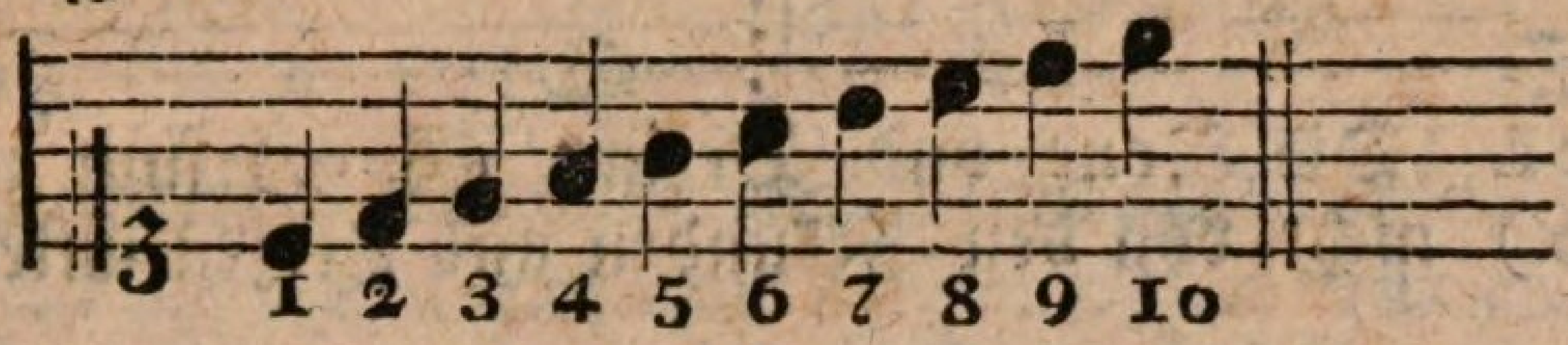
Zweiter Abschnitt.

Von den Intervallen.

§. 9.

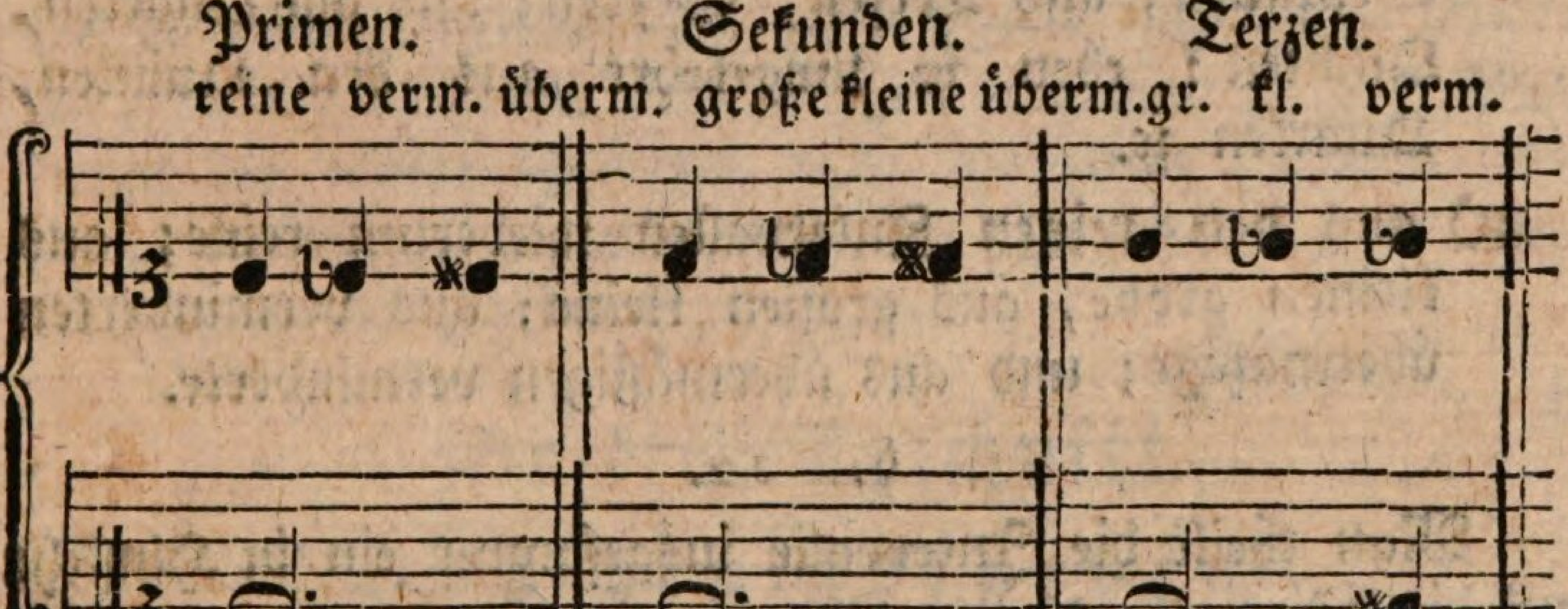
Ein Intervall ist der Unterschied zweier in Absicht der Höhe verschiedener Töne (§. 3.). Man kann sie eintheilen in ganze und zergliederte. Die Anzahl der ganzen wird

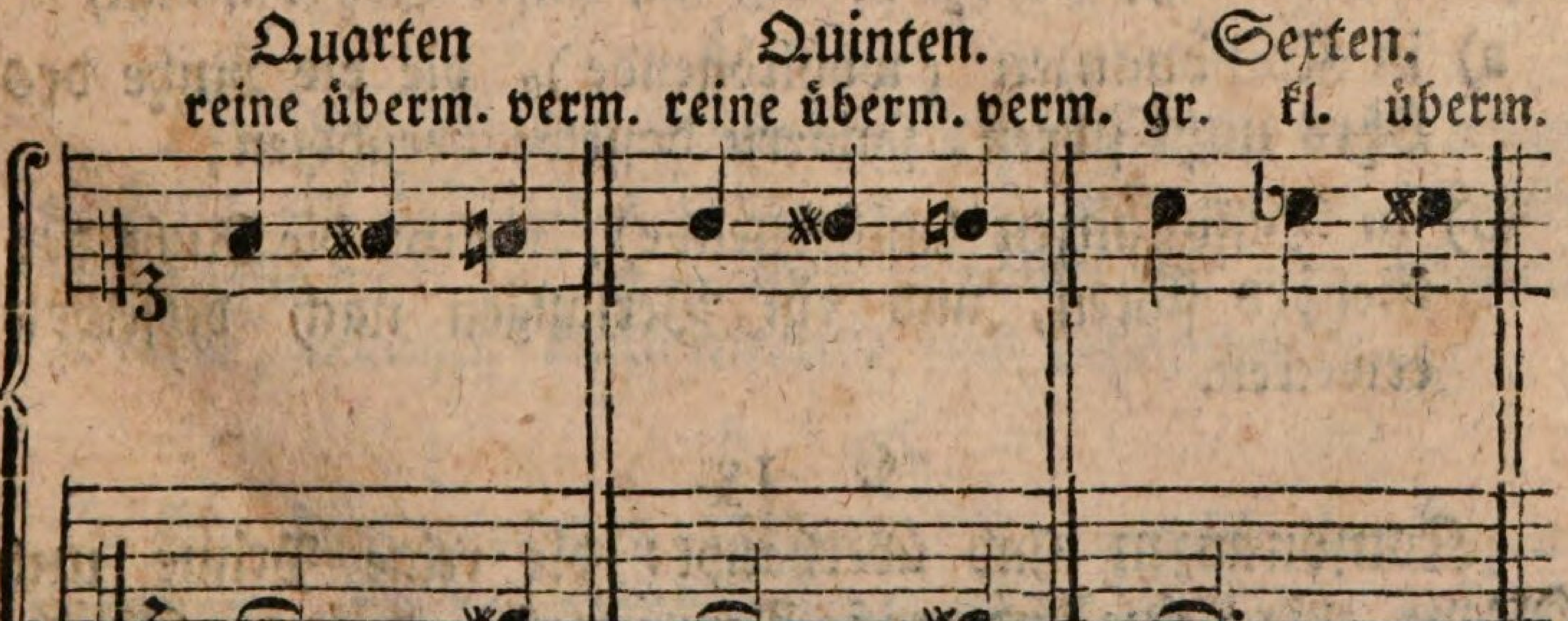
wird durch das diatonische Tongeschlecht, und die der zergliederten durch die 3 mit einander verbundenen Tonsysteme, bestimmt (§. 5.). Die Namen der Intervallen sind lateinisch. Die ganzen Intervallen sind: die Prime, die 1ste (nämlich Tonstufe); Sekunde, die 2te; Terz, die 3te; Quarte, die 4te; Quinte, die 5te; Sexte, die 6te; Septime, die 7te; Oktave, die 8te; None, die 9te; Dezime, die 10te. Z. B.



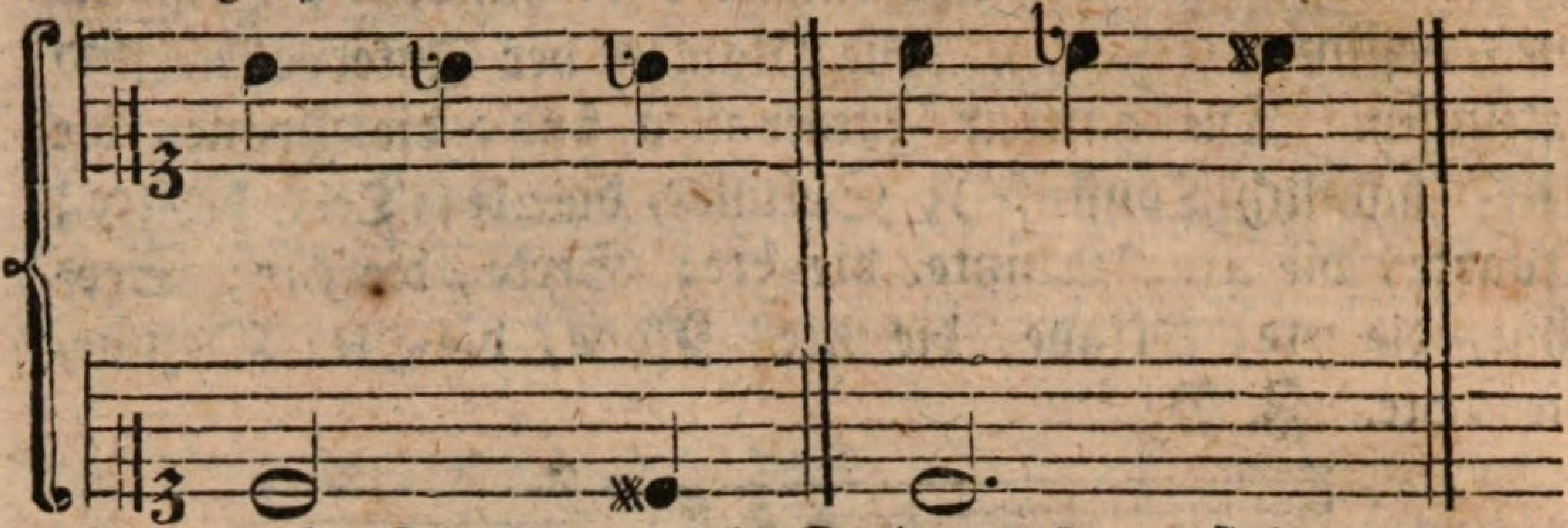
§. 10.

Die zergliederten Intervallen sind nähere Bestimmungen der ganzen: sie sind in Ansehung ihres Abstandes a) reine, b) große und kleine, c) übermäßige und verminderte. Z. B.





Septimen. Oktaven.
große kleine verm. reine verm. überm.



Anmerk. Die None und Dezime (§. 9.) sind zergliedert (§. 10.) nicht von den Sekunden und Terzen unterschieden.

§. 11.

Ein Intervall umkehren, heißt den höhern Ton um eine Oktave herab = oder den tiefern um eine Oktave hinaufsetzen, da der eine unverändert bleibt. Hierdurch entstehen:

1) aus den Primen, Oktaven; aus den Sekunden, Septimen; aus Terzen, Sexten; und aus Quarten, Quinten: eben so umgekehrt aus den Quinten, Quarten ꝛc.

2) aus den reinen Intervallen wiederum reine; aus kleinen große, aus großen kleine; aus verminderten übermäßige; und aus übermäßigen verminderte.

§. 12.

Man theilt die Intervalle insgesammt ein in Hinsicht auf die Wirkung, die ihr Klang auf unser Gehör macht,

a) in Konsonanzen (wohltönende), die die Ruhe des Ohrs nicht stören, sondern dasselbe beruhigen;

b) in Dissonanzen (mißtönende), welche die Ruhe des Gehörs stören, und ein Verlangen nach derselben erwecken.

§. 13.

Konsonanzen sind überhaupt: die reine Prime und Oktave, die kleine und große Terz, große und kleine Sexte, die

die reine und große Quarte, die verminderte und reine Quinte. Man theilt die Konsonanzen wieder ein in a) vollkommene, b) unvollkommene.

a) Vollkommene sind die reine Prime, reine Oktave, reine Quinte und reine Quarte.

b) Unvollkommene sind die verminderte Quinte und große Quarte (man nennt die letztere lieber groß als übermäßig, wenn sie konsonirt), die große und kleine Terz, kleine und große Sexte.

Dissonanzen sind alle Sekunden und Septimen und alle übrigen verminderten und übermäßigen Intervalle.

Anmerk. Eigentlich ist die Prime kein Intervall (§. 9, 3.), was sollte man aber dem cis und ces ꝛc., aus welchen in der Umkehrung brauchbare Oktaven entstehen, für einen Namen geben?

§. 14.

Die Durtonart hat auch zum Kennzeichen im Aufsteigen die große Terz, und die Molltonart die kleine; auch hat diese noch aufwärts die große Sexte und große Septime, welche beide im Herabsteigen wegfallen (§. 7.) Man nennt die erstere deswegen auch die große (modus major, majeur, maggiore); und die andere die kleine (modus minor, mineur, minore).

Dritter Abschnitt.

Von den Akkorden.

§. 15.

Die Vereinigung mehrerer Intervalle zu einem Klange heißt ein Akkord (§. 10, 9, 2.) So wie es zweierlei Intervalle giebt (§. 12.), eben so haben wir auch zweierlei Akkorde, nämlich konsonirende und dissonirende.

§. 16.

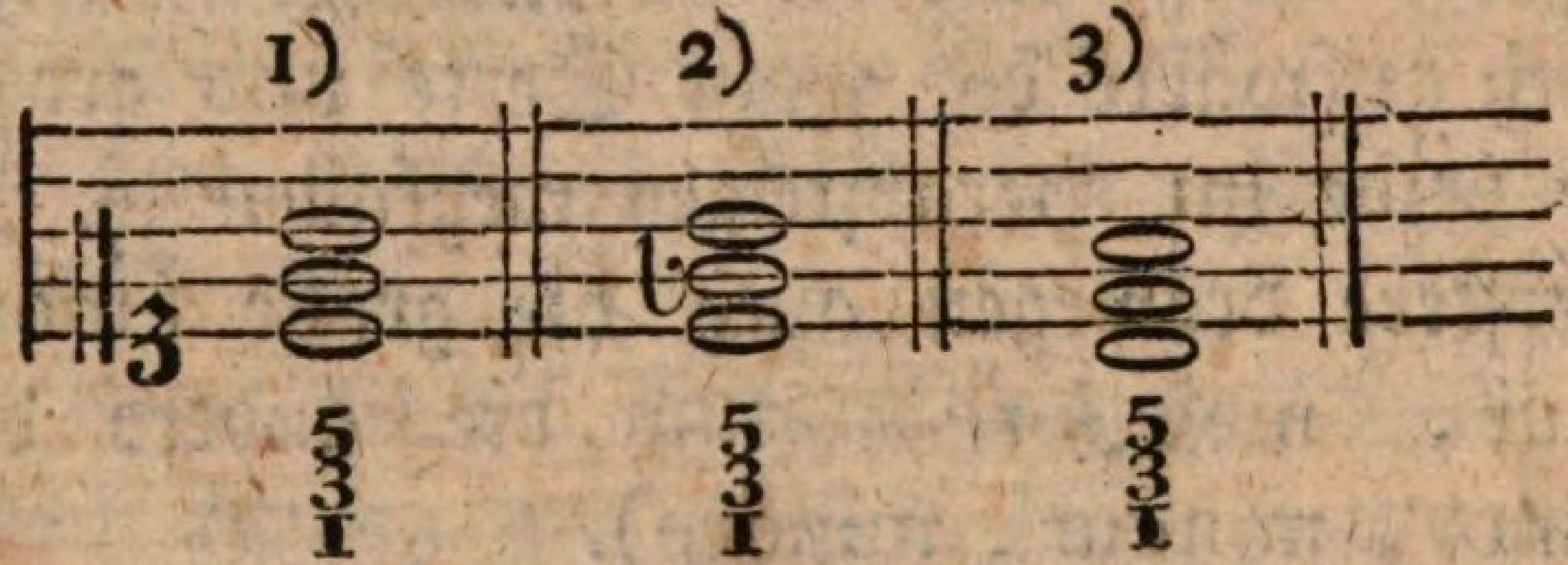
Ein konsonirender Akkord (§. 15.) ist ein Zusammenklang, der das Ohr beruhiget, nicht die Ruhe desselben

stört; ein dissonirender Akkord ist, der die Ruhe des Gehörs stört, und ein Verlangen nach derselben erweckt.

I. Von den konsonirenden Akkorden.

§. 17.

Wir haben einen konsonirenden Akkord, der in 3erlei Gestalt erscheint, und deren jede sich wieder 3mal abändern oder verwechseln läßt. Er besteht aus Prime, Terz und Quinte, und heißt Dreiklang, konsonirender Grund- oder Stammakkord, oder auch nur schlechtweg der Akkord. Er heißt der große Dreiklang, wenn die Terz die große, und die Quinte die reine ist (s. 1.); auch nennt man diesen vorzugsweise den harmonischen Dreiklang, den Durakkord. Er heißt der kleine, wenn die Terz klein und die Quinte rein ist (s. 2.), oder auch der Mollakkord. — Er ist der verminderte, wenn die Terz klein und die Quinte vermindert ist. (s. 3.).



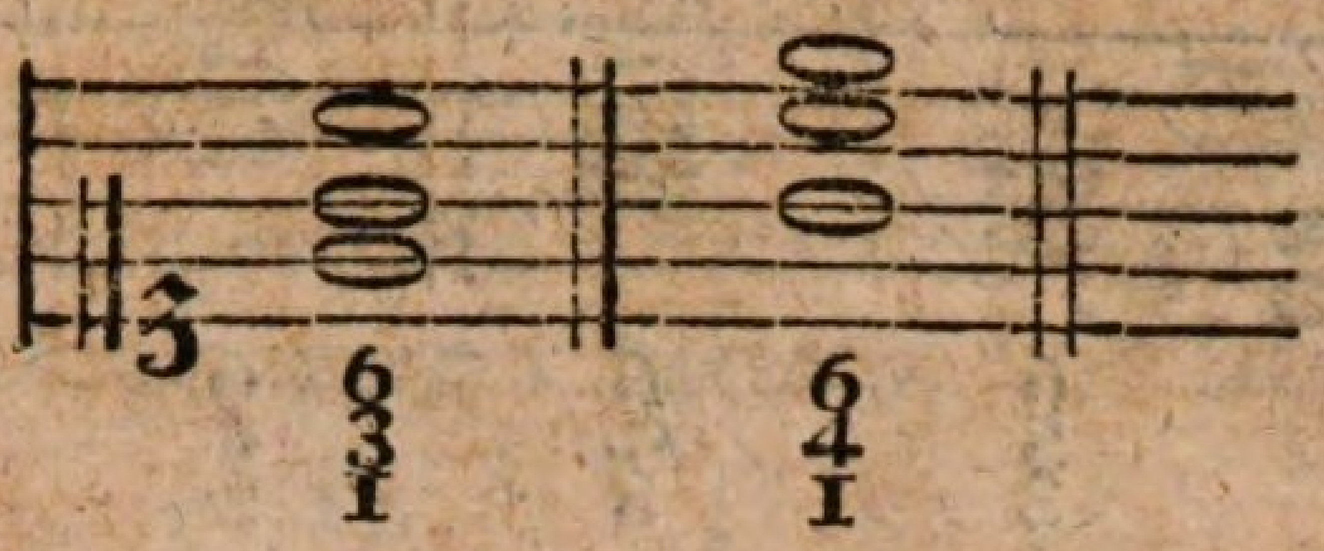
§. 18.

Einen Akkord verwechseln oder umkehren heißt den Baßton hinauf- und einen von den obern ihm zugehörigen Tönen in den Baß setzen. Durch die Verwechselung entstehen noch 2 konsonirende Akkorde aus dem Dreiklange:

a) wenn die Terz des Dreiklangs in den Baß kommt, (d. h. der tiefste oder der erste von den 3 Tönen wird), der Sextenakkord; er besteht aus Prime, Terz und Sexte. s. (a).

b) wenn die Quinte des Dreiklanges zum Baßtone wird, der Quartsextenakkord; er bestehet aus Prime, Quarte und Sexte. s. (b).

a) b)



II. Von den dissonirenden Akkorden.

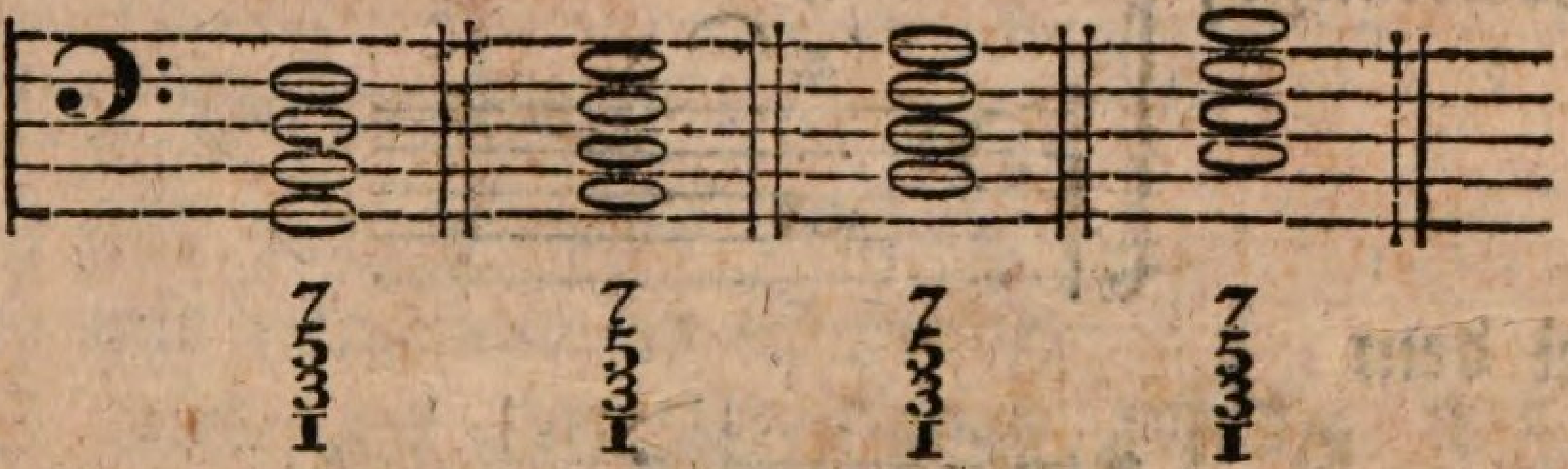
§. 19.

Der dissonirenden Akkorde (§. 15, 16.) giebt es dreierlei; A) wesentliche, B) zufällige, C) durchgehende.

§. 20.

A) Die wesentlich dissonirenden Akkorde (§. 59.) sind: der wesentliche Septimenakkord mit seinen Verwechslungen. Dieser Septimenakkord entsteht, wenn dem Dreiklange die Septime beigefügt wird. Seine Zusammensetzung ist 4fach: 1) die kleine Septime mit dem großen Dreiklange, 2) mit dem kleinen, 3) mit dem verminderten, 4) die große Septime mit dem großen Dreiklange:

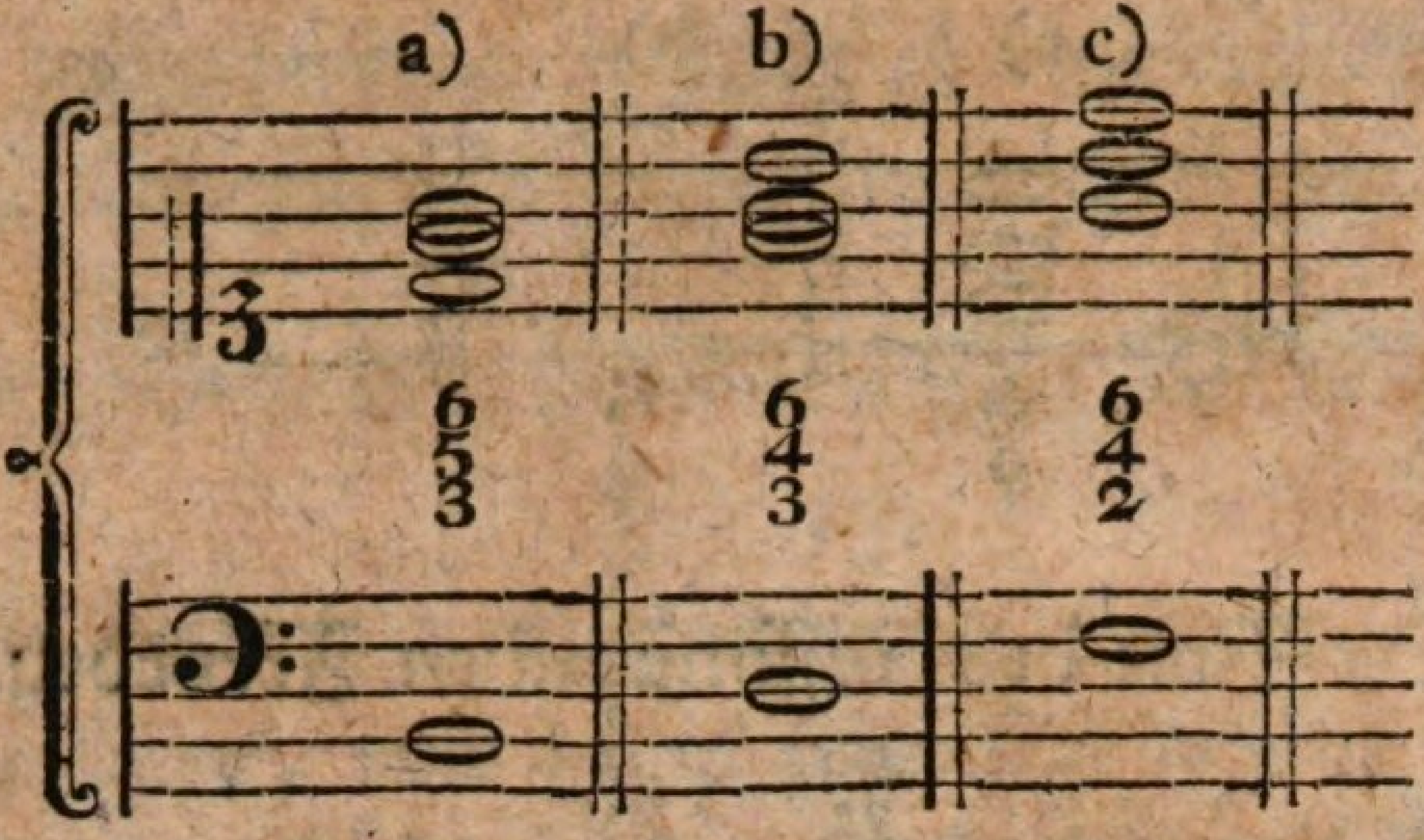
1) 2) 3) 4)



§. 21.

Durch die Umkehrung des Septimenakkords entsteht:

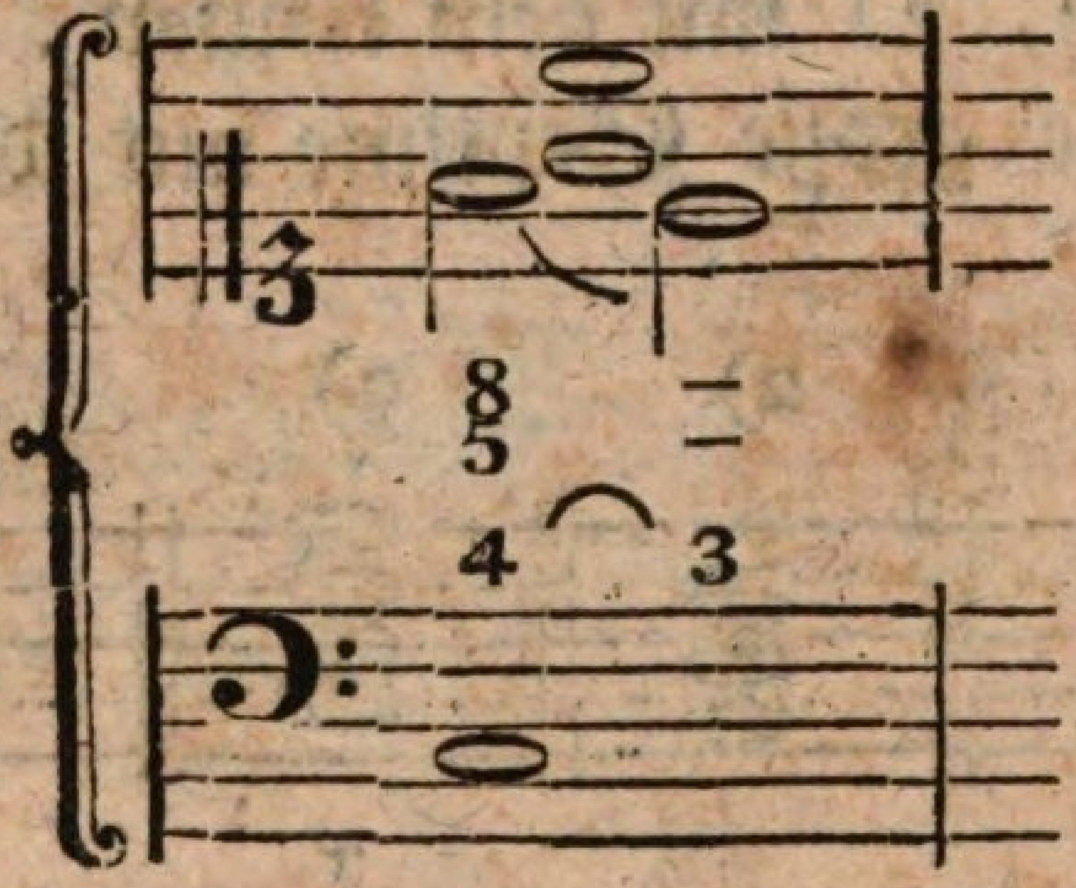
a) wenn die Terz in den Baß kömmt, der Quintsextakkord; er besteht aus Terz, Quinte und Sexte.
b) wenn die Quinte in den Baß kömmt, der Terzquartsextakkord; er besteht aus Terz, Quarte und Sexte.
c) wenn die Septime selbst zum Baßtone wird, der Sekundquartsextakkord; er besteht aus Sekunde, Quarte und Sexte.



§. 22.

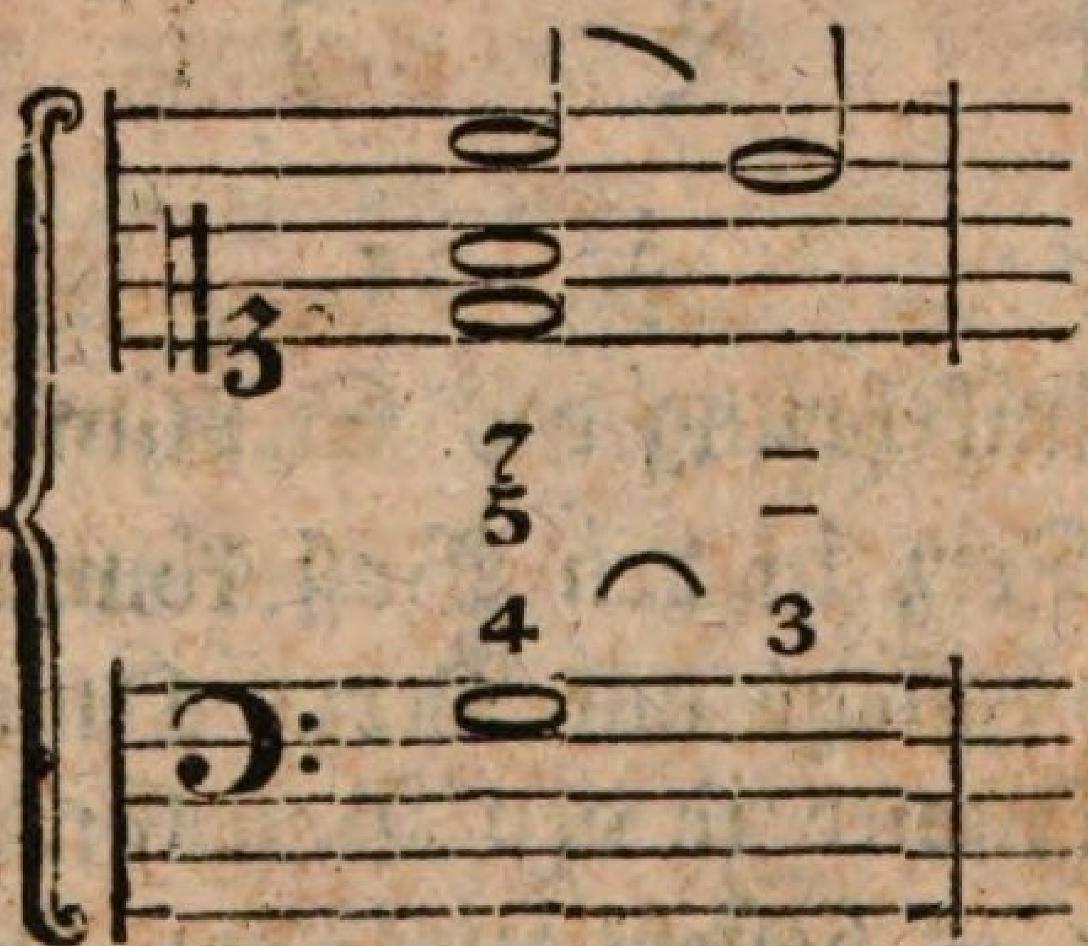
B) Zufällig dissonirende Akkorde (§. 59) sind die Vorhälte des Dreiklanges und Septimenakkords und deren Verwechslungen (§. 17 — 21). Vorhälte oder zufällige Dissonanzen entstehen, wenn im Dreiklange oder Septimenakkorde anstatt der Konsonanzen die zunächst über oder unter ihnen liegenden Töne angeschlagen oder vorgeschlagen, oder ihnen vorgehalten werden. Z. B.

beim Dreiklange;



oder bei dem

Septimenakkorde



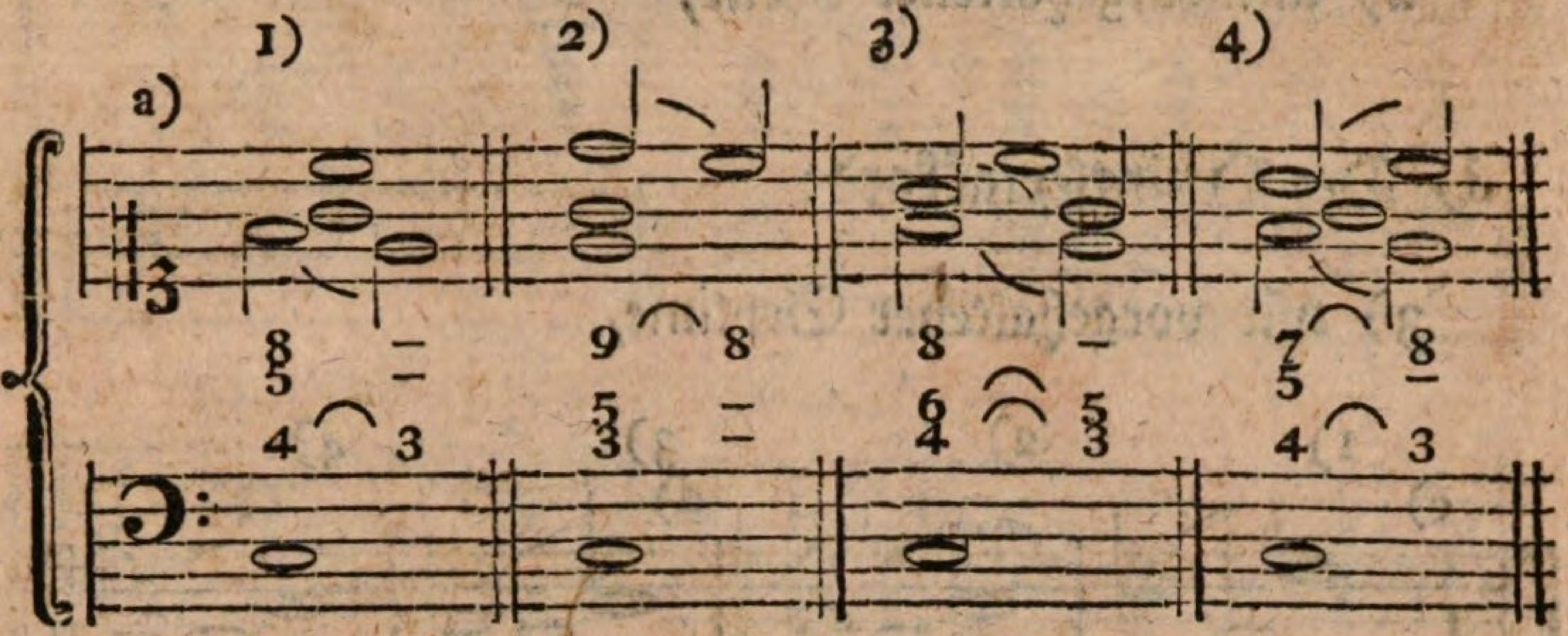
Die merkwürdigsten sind:

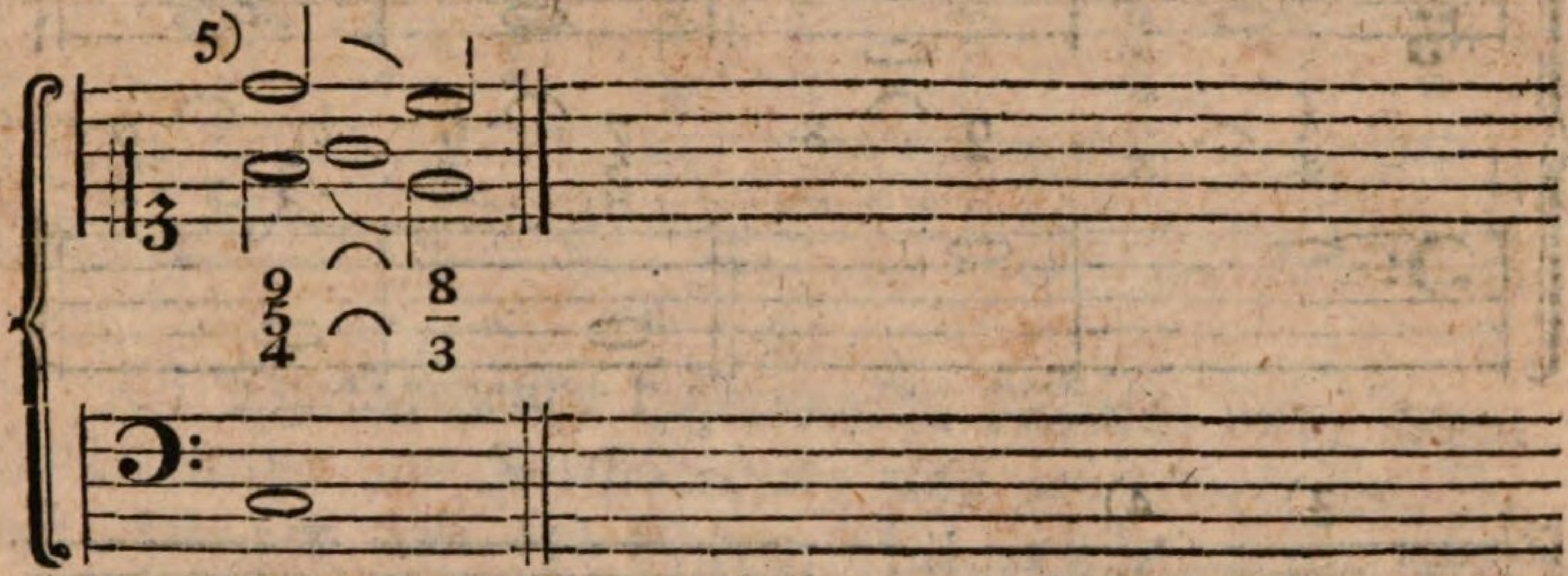
a) Der Dreiklang

1) mit vorgehaltener Quarte,

2) mit

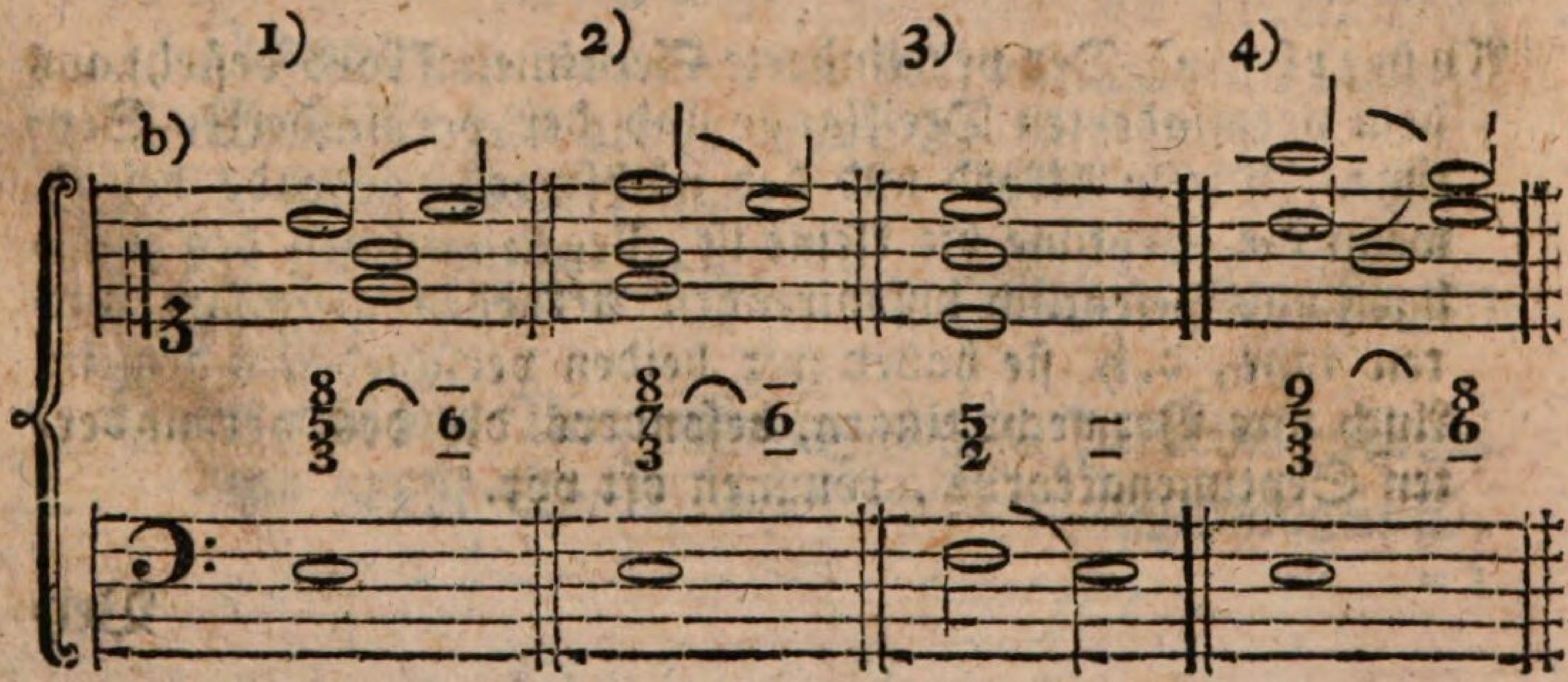
2) mit vorgehaltner None,
3) mit vorgehaltener Quarte und Sexte,
4) mit vorgehaltener Quarte und großen Septime,
5) mit vorgehaltener Quarte und None,





b) Der Sextenakkord:

1) mit vorgehaltener Quinte,
2) mit vorgehaltener Septime,
3) wenn die im Dreiklange zufällig dissonirende Quarte in den Baß kömmt,
4) mit vorgehaltener Quinte und None,



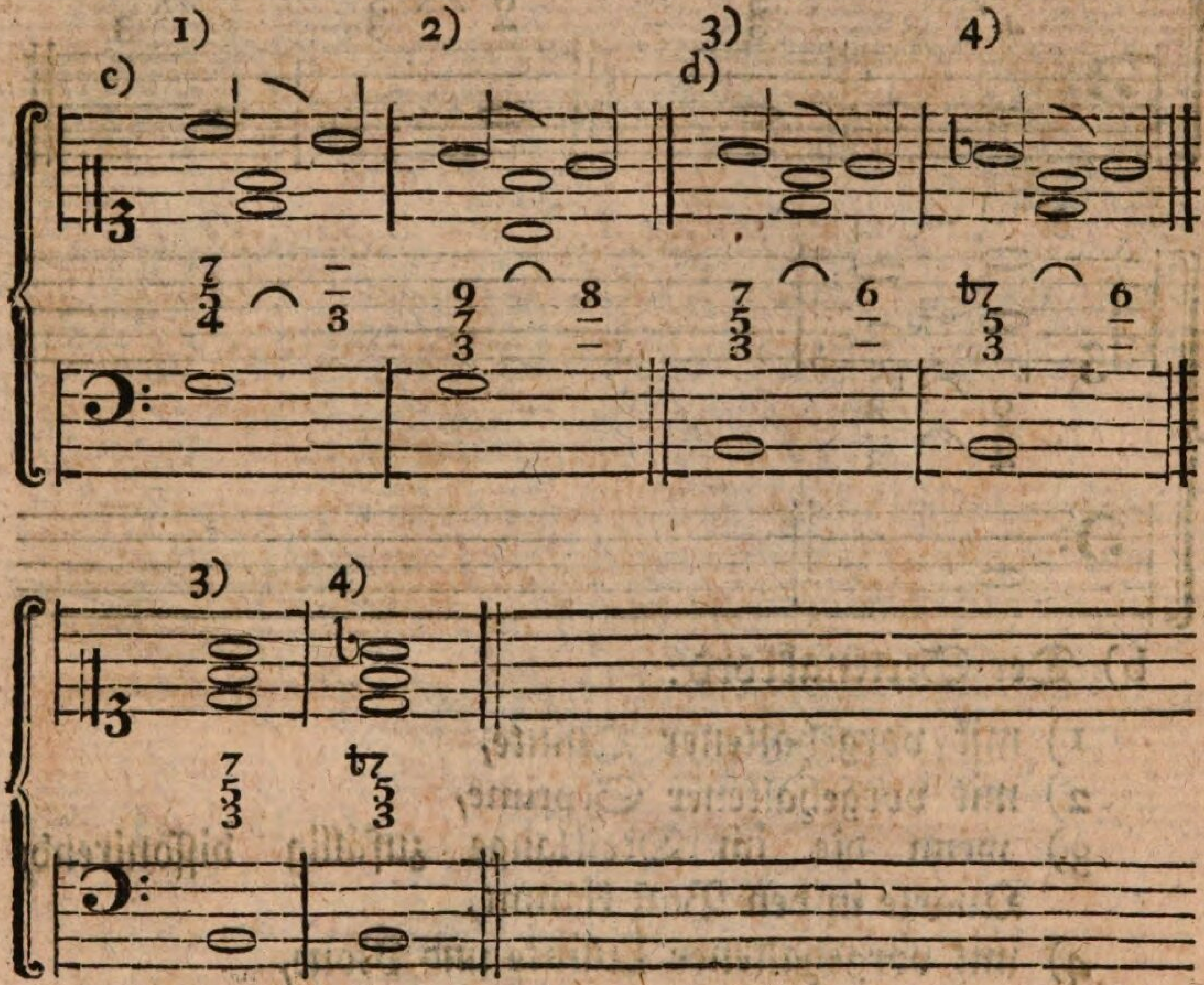
c) Der wesentliche Septimenakkord:

1) mit vorgehaltener Quarte,

2) mit vorgehaltener None,

d) Der Quintsextakkord:

3) mit vorgehaltener Septime,

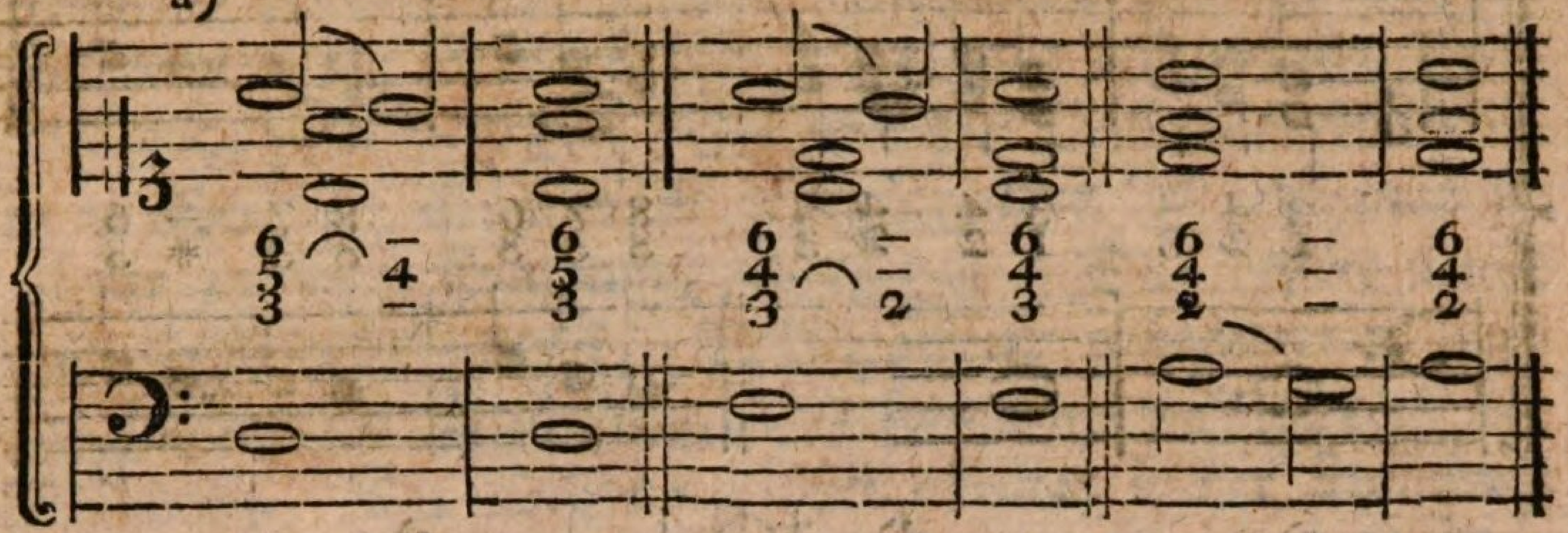


Anmerk. 4) Der verminderte Septimenakkord besteht aus dem verminderten Dreiklange und der verminderten Septime. Dieser Akkord und der nächstvorhergehende bei 3), wenn die Septime die kleine ist, liegen zwischen den zufälligen und wesentlich dissonirenden Akkorden gleichsam mitten inne, d. h. sie haben mit beiden verschiedenes gemein. Auch ihre Verwechslungen, besonders die des verminderten Septimenakkords, kommen oft vor.

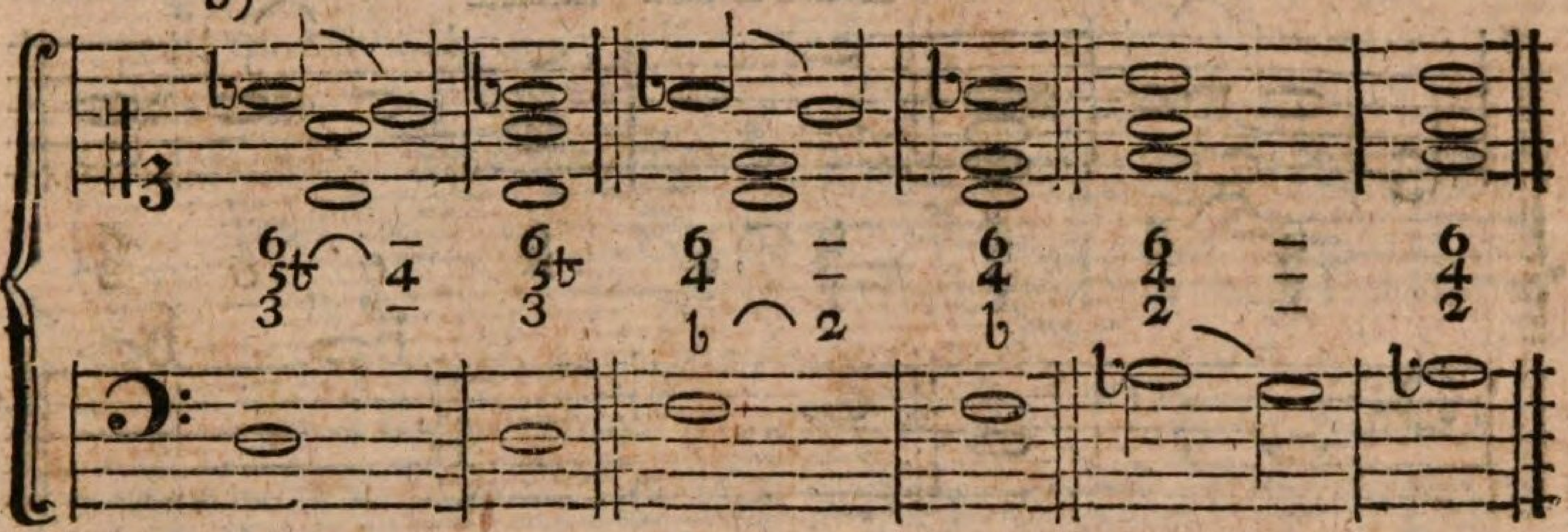
Ver-

Verwechslungen des uneigentlichen Septimenakkords a), des verminderten Septimenakkords b):

a)



b)



§. 23.

C) Durchgehende dissonirende Akkorde sind, deren Vorbereitung und Fortschreitung nicht genau bestimmt ist, und die nur um des leichten Überganges willen eines konsonirenden oder weniger dissonirenden Akkordes zu einem andern da sind. Dahin gehören:

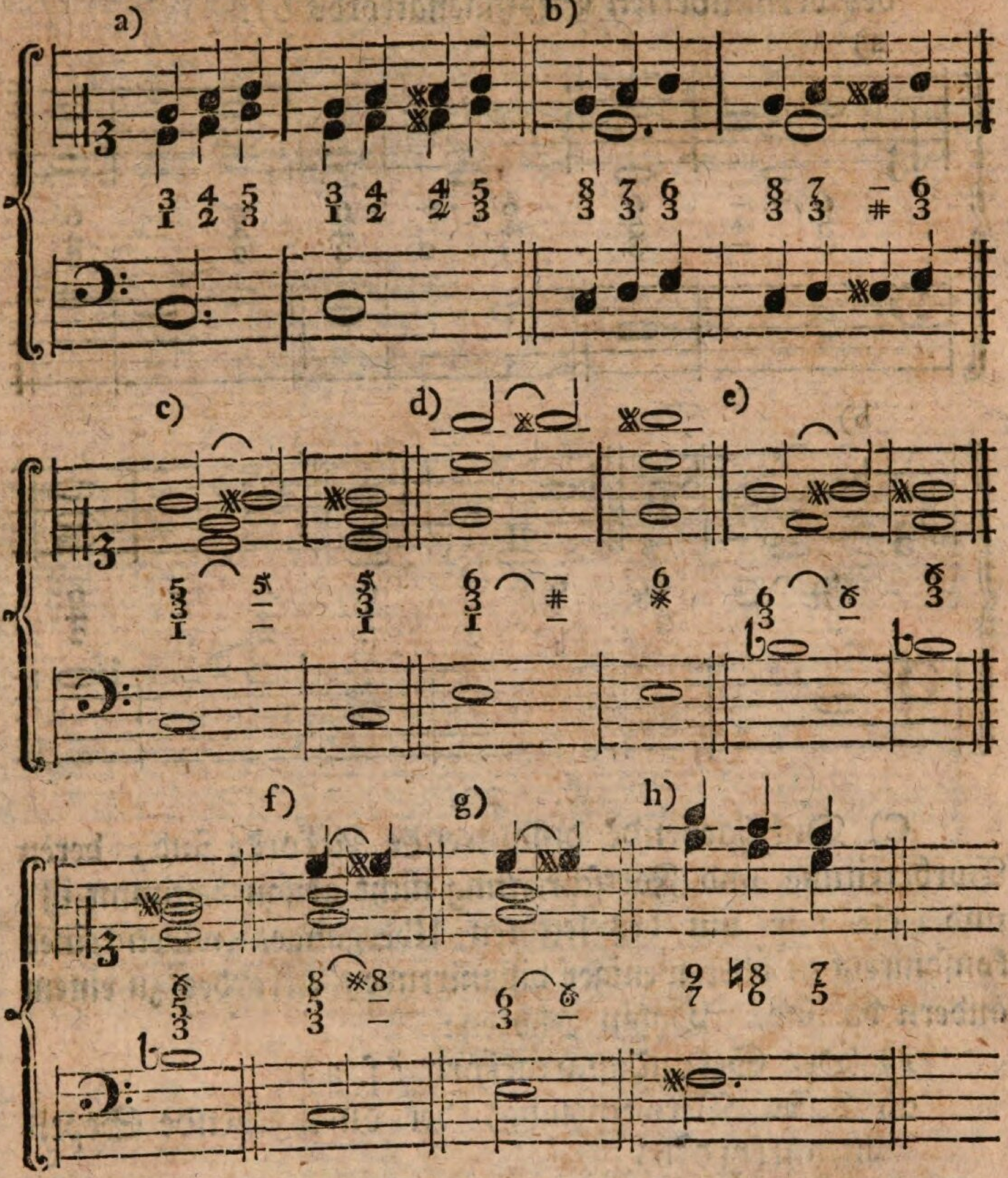
1) Der Sekundquartakkord (s. a)
2) dessen Verwechslung, der durchgehende Septimenakkord b)

Auch kann man hierher rechnen

3) im großen Dreiklange (§. 17.) die übermäßige Quinte c), und die, in dem daraus entstandenen Sextakkorde, große Terz d).
4) die übermäßige Sexte e).
5) die übermäßige Oktave, der reinen nachgeschlagen f) und
6) die aus der Verwechslung dieses Akkords entstandene große Sexte, der kleinen nachgeschlagen g),

7)

7) die verminderte Oktave mit der kleinen Sexte h).

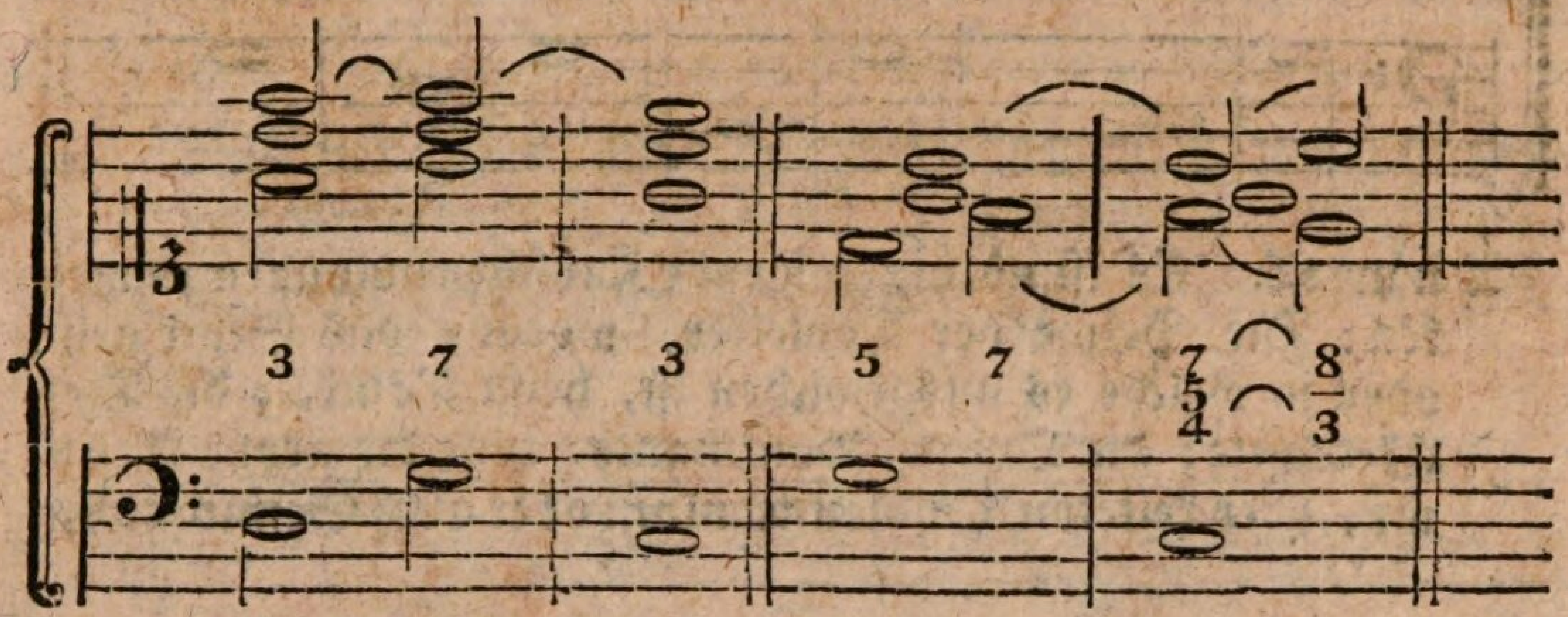


III. Noch einige Anmerkungen über die Dissonanzen.

§. 24.

Dissonirende Akkorde beunruhigen das Gehör (§. 16); folglich muß es vorher bei einem konsonirenden Akkorde in Ruhe gewesen sein. Dissonanzen erwecken ein Sehnen nach Ruhe (§. 16, 12.); folglich muß, um dieselbe zu bewirken, wieder ein konsonirender Akkord gehört werden. Also

Also muß vor dem dissonirenden Akkorde ein konsonirender vorhergehen und ihm einer nachfolgen, die beide mit demselben in Verbindung stehen, d. h. die Dissonanz muß im vorhergehenden Akkorde als Konsonanz da gewesen sein, oder doch zum wenigsten einer von den Tönen des Akkords, in welchem sie ist; und in dem folgenden Akkorde muß sie wieder in eine Konsonanz übergehen. Das erstere nennt man die Vorbereitung, (Präparation, präpariren), und das leztere die Auflösung (Resolution, resolviren) der Dissonanz. Die Dissonanz tritt allemal in der Auflösung einen halben oder ganzen Ton unter oder über sich. Z. B.

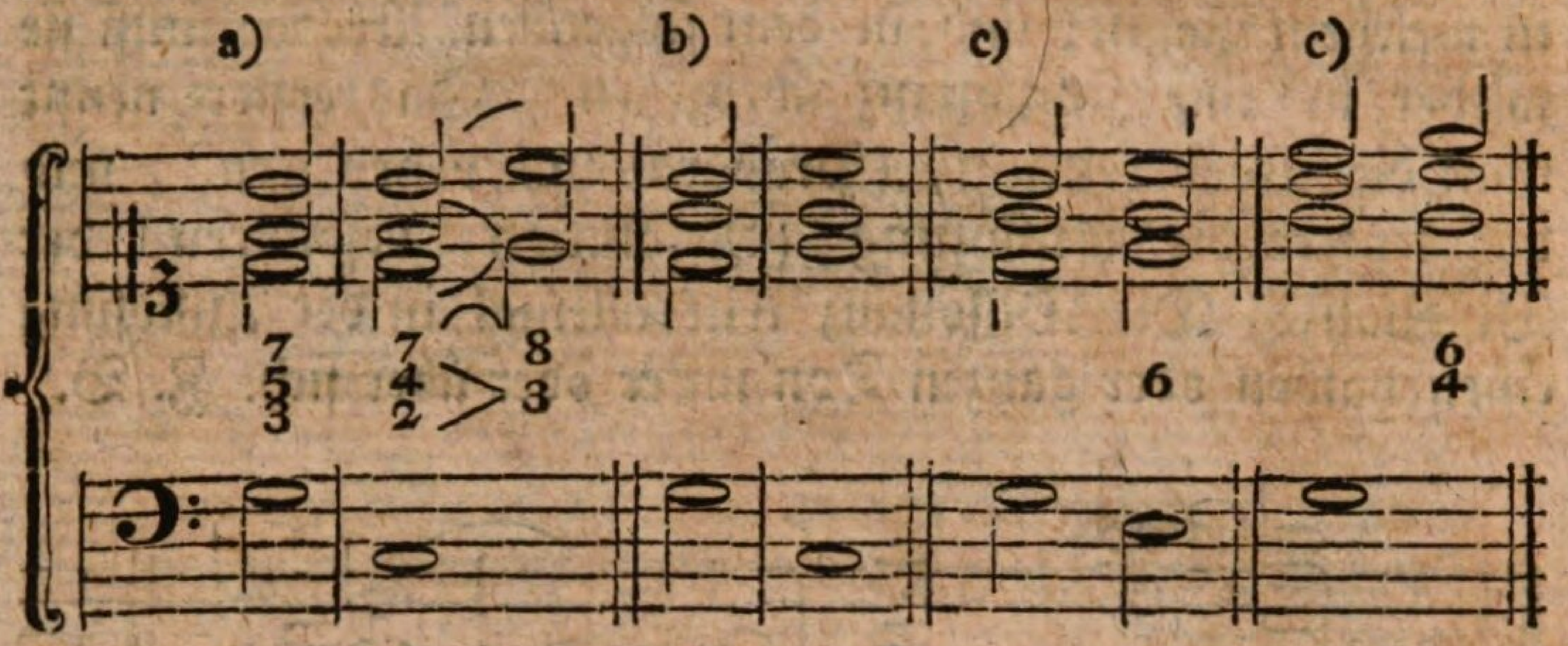


§. 25.

Wenn man die Tonleiter c d e f g a h* c̄ hinauf singt,
(1 2 3 4 5 6 7 8)
so empfindet das geübtere Ohr, so bald man auf das mit * bezeichnete h kömmt, eine Unruhe und ein Verlangen nach dem folgenden c̄, aber wenn dieses eintritt, ist es gestillt. Das nämliche Sehnen empfindet es, wenn man die Tonleiter abwärts singt, und kömmt auf f z. B.
c̄ h a g f* e d c
(8 7 6 5 4 3 2 1)
Man nennt dieser Eigenschaft wegen das h und f Leitetöne, vorzugsweise aber das h. Eben so verhält es sich mit der großen Septime und Quarte in allen Tonleitern. Wenn also die große Septime als Leiteton in einem dissonirenden Akkorde erscheint a), oder wäre es auch ein konsonirender Akkord und sie sogar selbst Konsonanz b), so muß sie in der Folge über sich treten. Daß die große

Sep-

Septime der Leiteton sei, erkennt man, wenn bei dem folgenden Akkorde der Baß um eine Quarte auf- oder um eine Quinte abwärts tritt, und den Dreiklang über sich hat a, b), oder wenn es auch nur eine Verwechslung dieses Dreiklanges ist c):



Anmerk. Es ist nöthig folgende Kunstbenennungen zu merken: Die Prime der Tonleiter, woraus das Stück geht, oder in welche es ausgewichen ist, heißt Tonika; die Terz, Mediante; die Quinte, Dominante; und die große Septime, (der Leiteton) Subsemitonium oder auch Semitonium.

§. 26.

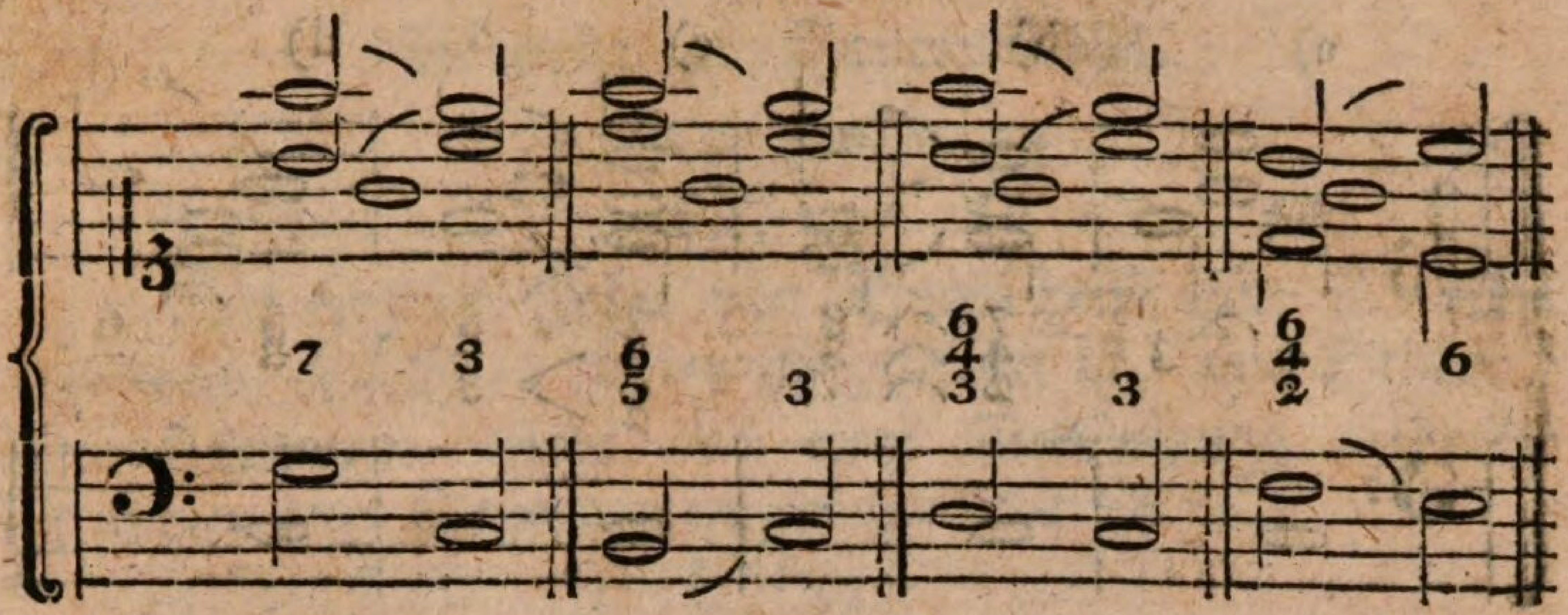
Alle Töne, die ein zufälliges * Kreuz x, oder in den mit Been bezeichneten Tönen ein ♮ haben, sind mit der großen Septime als Leitetöne von einerlei Natur und müssen über sich gehen; daher müssen alle übermäßige Intervalle, welche dissoniren (§. 13.), in der Auflösung über sich treten.

*) Zufälliges Kreuz, * ist ein solches, welches nicht in der am Anfange des Stückes bezeichneten Tonleiter des Grundtons aus welchem dasselbe geht, enthalten ist.

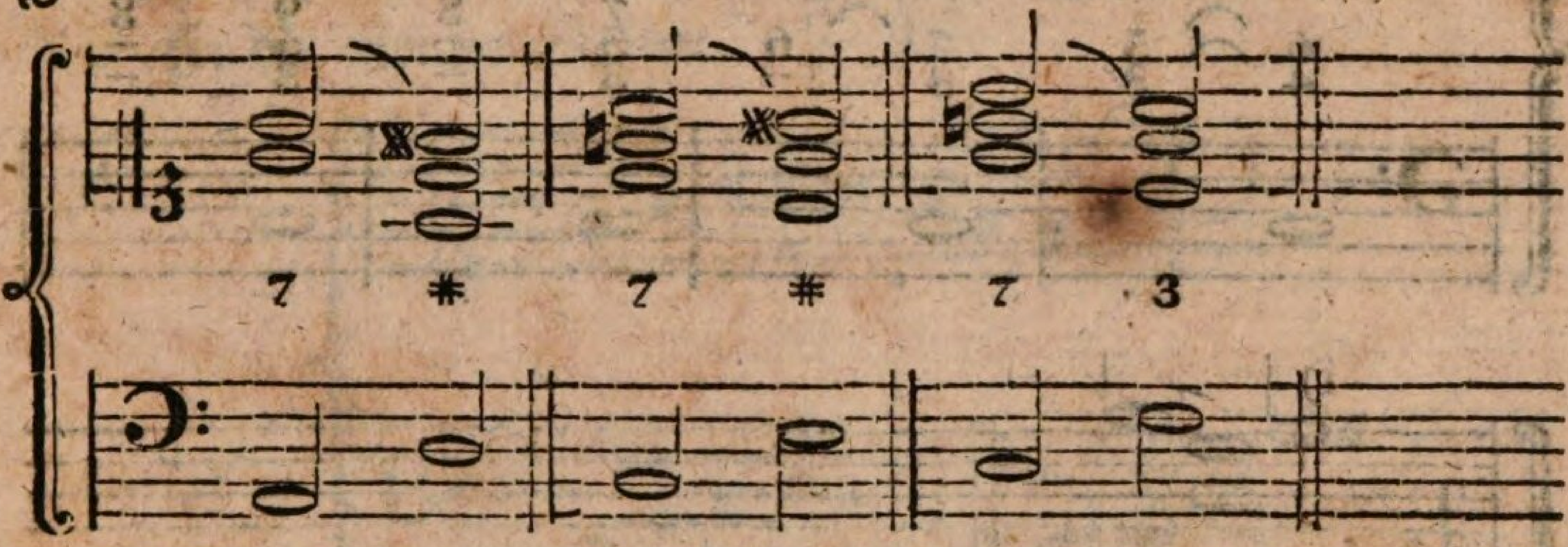
§. 27.

Weil die Quarte (§. 25.) im Herabsingen der Tonleiter unter sich zu treten verlangt, so muß die kleine Septime als wesentliche Dissonanz (§. 20.) jederzeit, auch in

in allen ihren Verwechslungen, bei der Auflösung um eine Tonstufe herabgehen. Z. B.



Eben so muß auch bei den übrigen 3 wesentlichen Septimenakkorden (§. 20.) die Dissonanz, die Septime, allemal in der Auflösung um einen Ton abwärts gehen. Z. B.

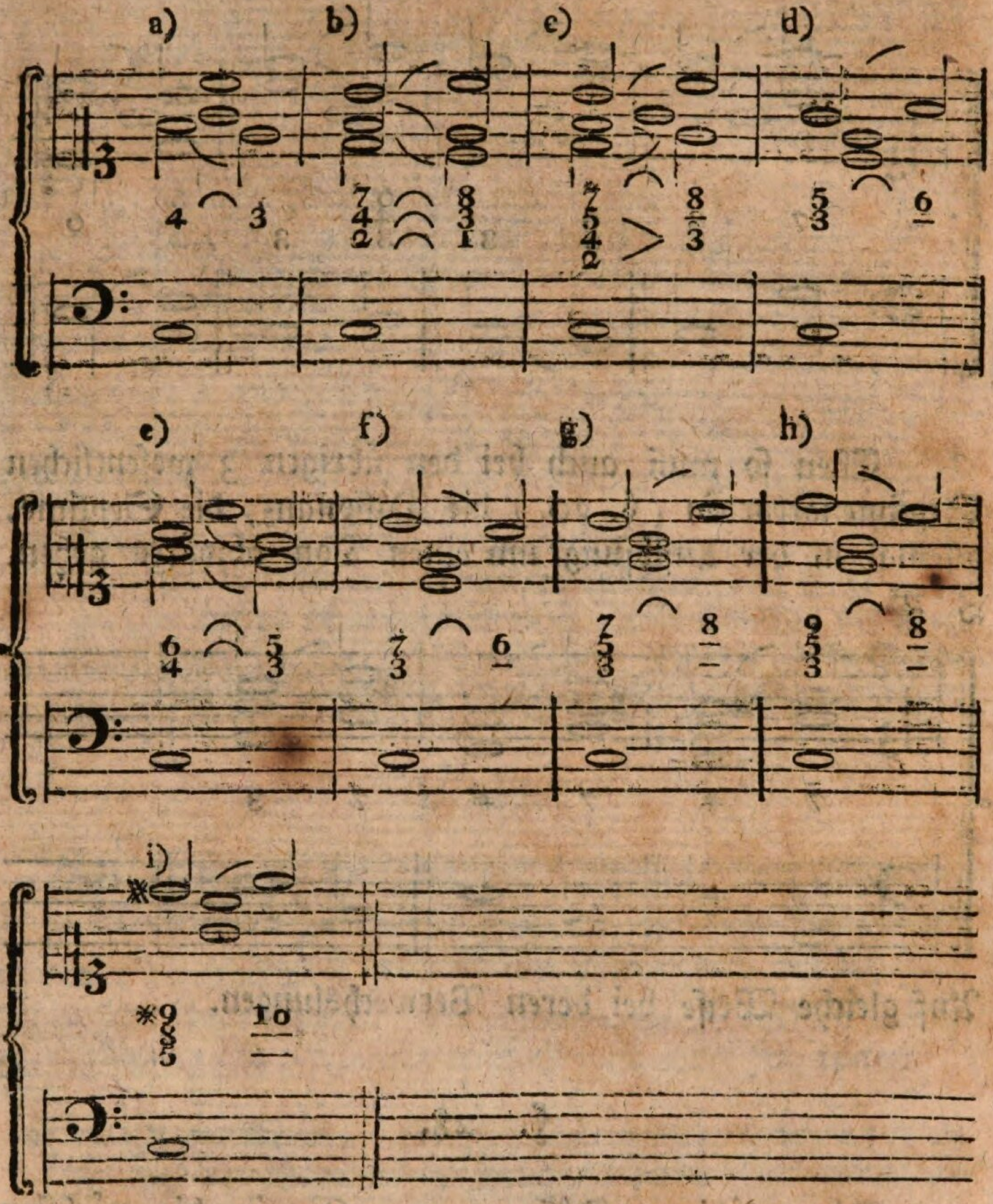


Auf gleiche Weise bei deren Verwechslungen.

§. 28.

Die zufälligen Dissonanzen gehen in die nächsten Konsonanzen über, deren Stelle sie einnahmen (§. 22, 59). Sie müssen vorher Konsonanzen gewesen sein. So gehet z. B. die Quarte in die Terz a), die Sekunde in die Prime b), oder in die Terz c), die Quinte in die Sexte d), die Sexte in die Quinte e), die Septime in die Sexte f) oder Oktave g), die None in die Oktave h), wenn sie aber über-

mäßig ist, in die Decime über i); jedoch führt sie dann mehr den Namen der übermäßigen Sekunde (§. 10.)



§. 29.

Von der Auflösung und Behandlung des zufällig dissonirenden Septimenakkords, (den man auch den uneigentlichen Septimenakkord nennt) und des verminderten Septimenakkords [§. 22,) d) 3,) 4,] wird das nöthige weiter hin gesagt werden.

Vierter Abschnitt.

Von dem Gebrauche und der Behandlung der Akkorde im Generalbasse.

Vorerinnerung.

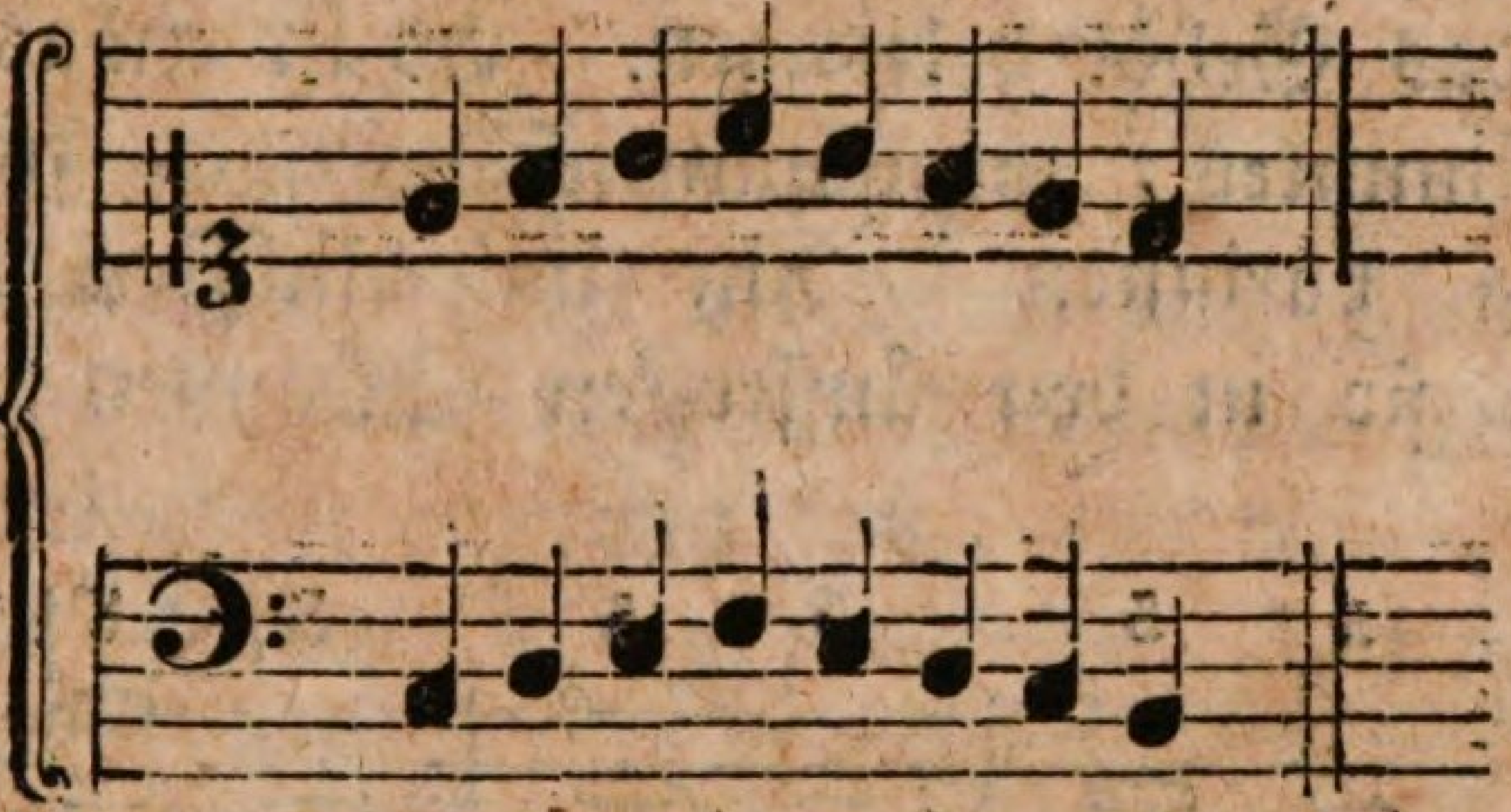
§. 30.

Eine einzelne Folge von Tönen heißt eine Melodie, und wenn dieselbe in Noten ausgedrückt ist, eine Stimme. Die Harmonie besteht aus einer Vereinigung mehrerer Melodien oder Stimmen in gleicher Zeit (§. 2.).

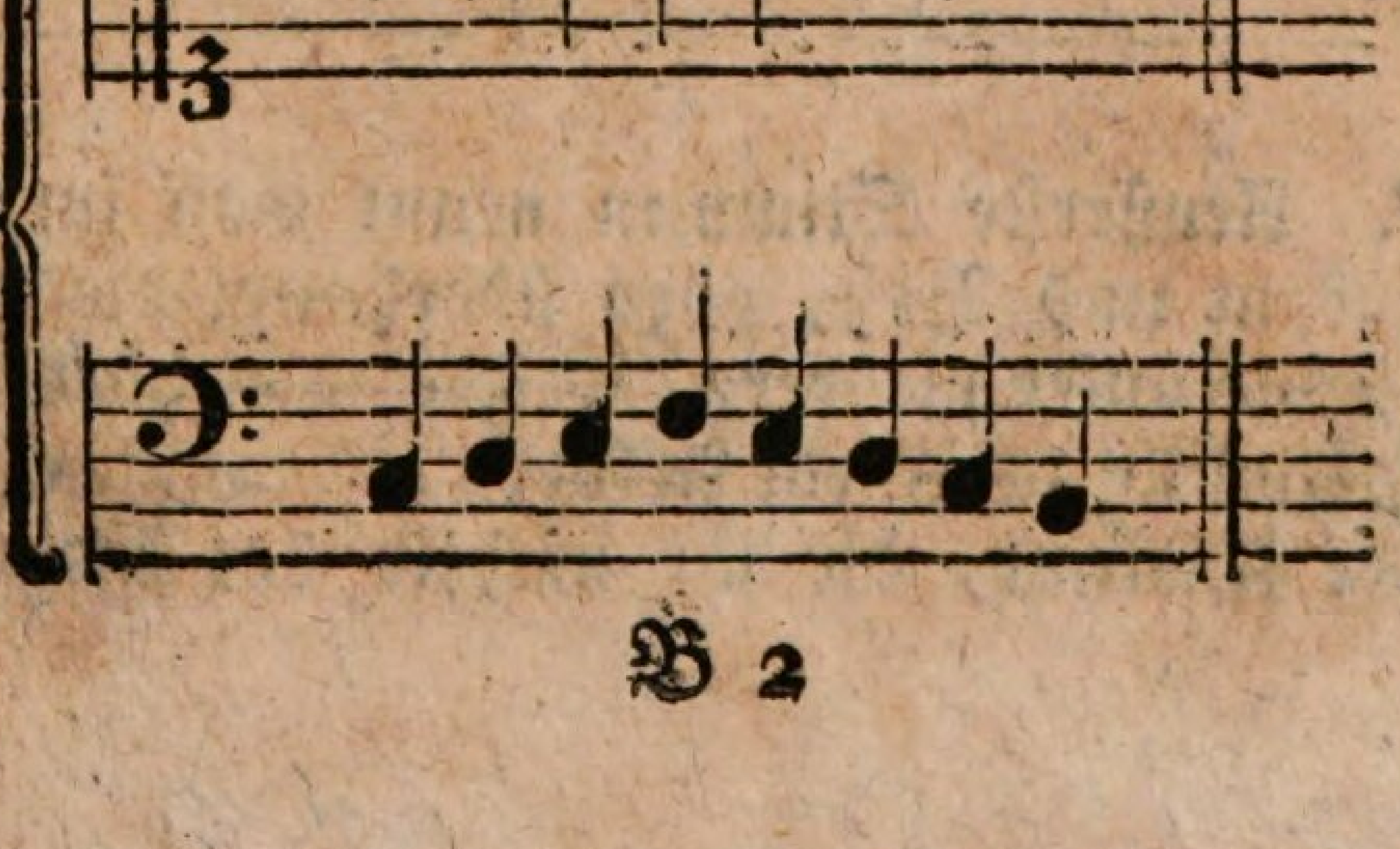
§. 31.

Zwei oder mehrere Stimmen, zusammen verbunden, können:

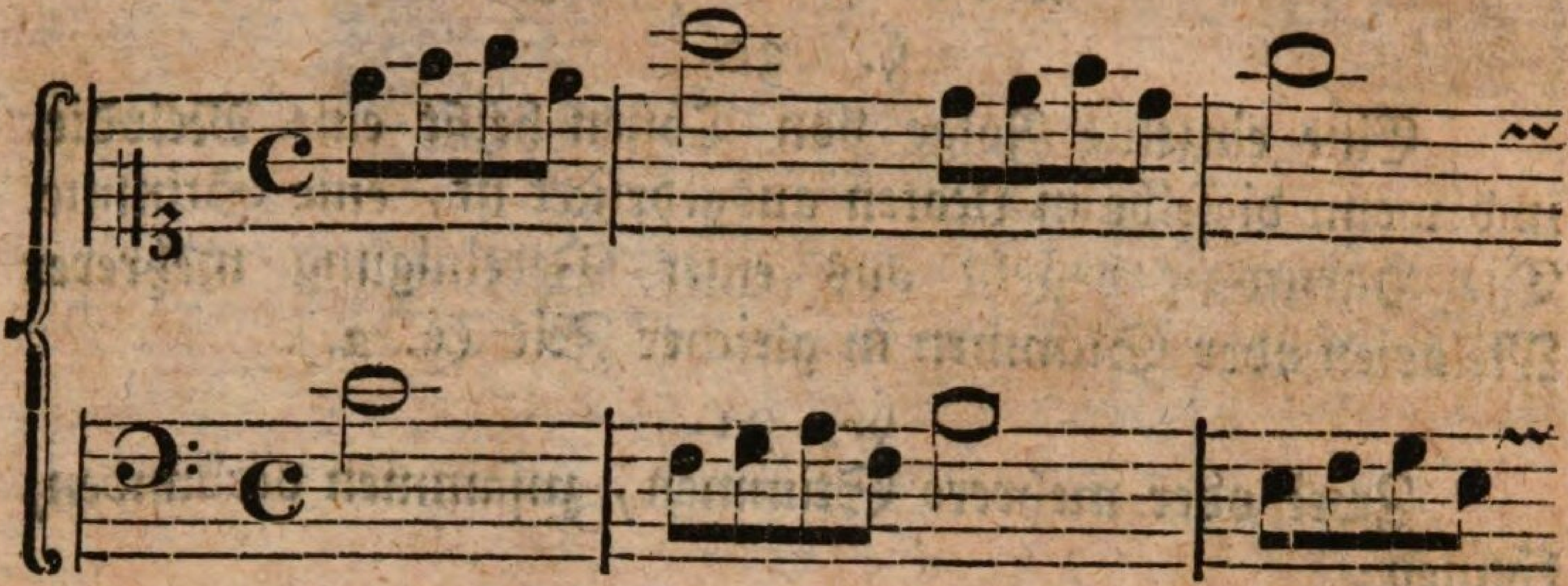
a) in gleichen Noten (nämlich in Ansehung der Dauer) mit einander auf- und abwärts gehen, und dieses heißt: die gerade Bewegung, richtiger könnte man sie die gleiche nennen. Z. B.



b) oder die eine Stimme kann in gleichen Noten steigen, indem die andere in eben denselben fällt, und dieses ist die ungleiche oder Gegenbewegung. Z. B.

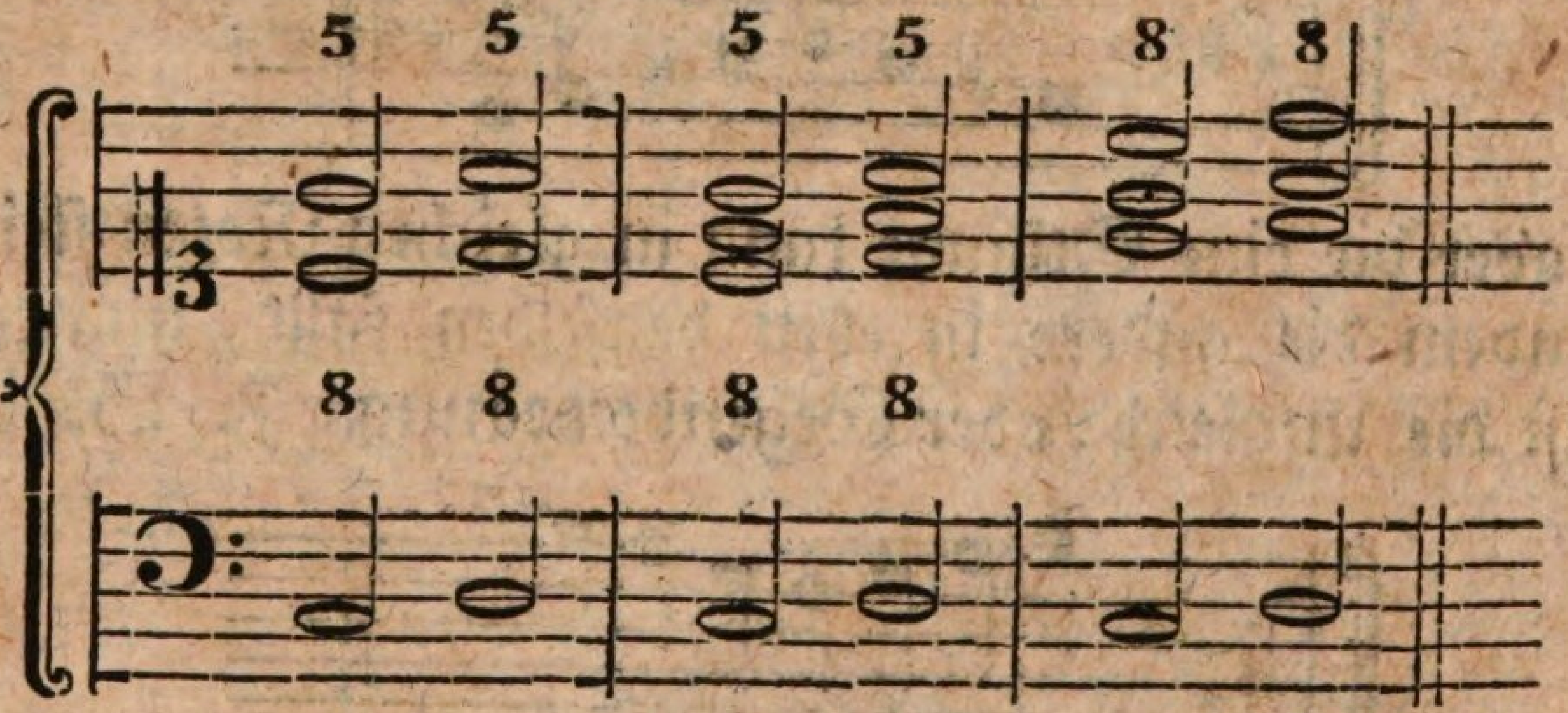


c) oder die eine Stimme bleibt stehen, da sich indessen die andere in ungleichen Noten fort bewegt, und dieses ist die unähnliche oder Seitenbewegung; man kann sie füglich mit zur ungleichen oder Gegenbewegung rechnen, als:



§. 32.

Zwei reine Oktaven und 2 reine Quinten (§. 10.), dürfen nicht in gerader Bewegung (§. 31. a) in denselben Stimmen auf einander folgen, weil sie (besonders die Quinten) das Gehör beleidigen. Es ist etwas leeres, etwas unbestimmtes, unzusammenhängendes für die feine Empfindung darinnen. Am unleidlichsten klingen sie, wenn man sie in den äussersten Stimmen hören muß. Z. B.



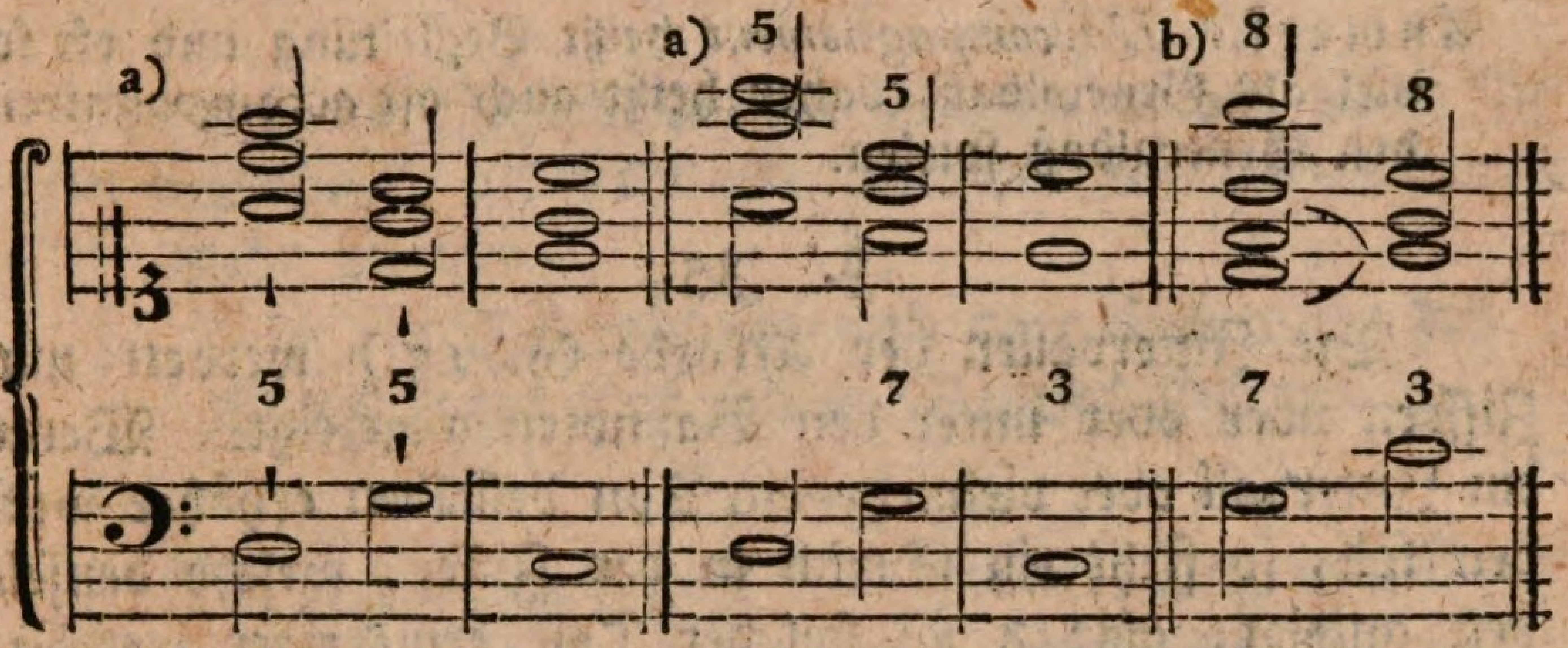
Anmerk. Aeusserste Stimmen nennt man im Generalbasse den Diskant und Baß, oder überhaupt die höchsten und tiefsten Töne unter mehrern, welche man hört. Man rechnet gewöhnlich zu einem Akkorde 4 Stimmen; die höchste, heißt der Diskant, die ihr nächste der Alt, die 3te der

Tenor

Tenor und die 4te oder tiefste der Baß. Diese Namen sind aus der Singekunst entlehnt.

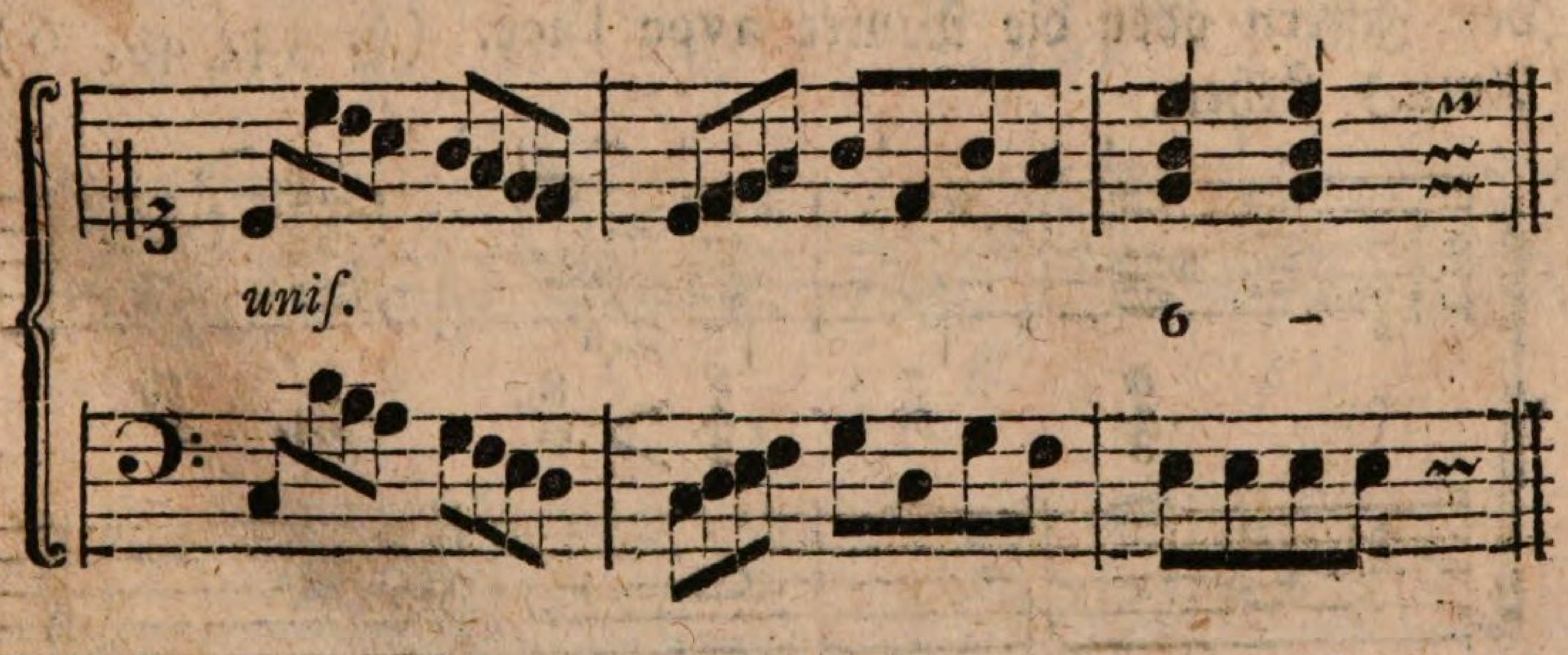
§. 33.

Mit der ungleichen Bewegung (§. 31.) geht man am sichersten beim Generalbaßspielen, weil die Quinten a) und Oktaven b), welche dann vorkommen könnten, nicht fehlerhaft sind. Z. B.

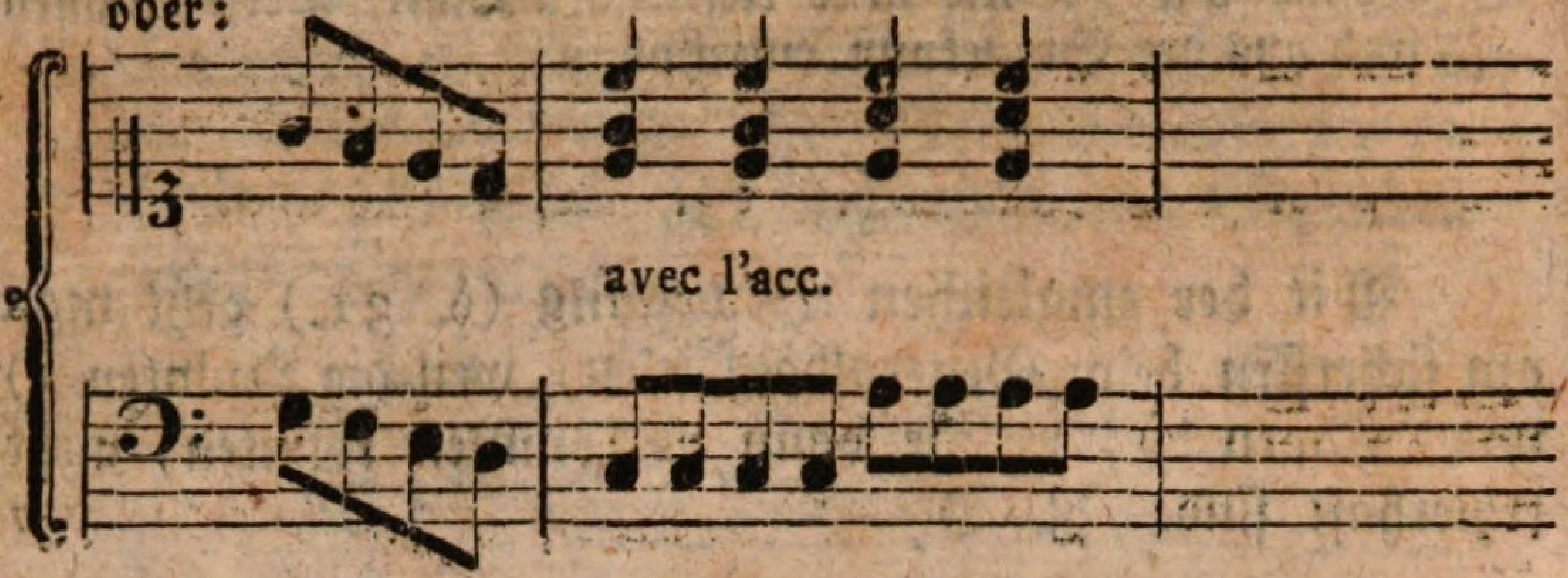


§. 34.

Der Komponist zeigt oft durch das Wort vnisono oder all' ottava an, daß man den Baß in der rechten Hand mit der Oktave allein begleiten soll, und dieses gilt so lange bis wieder Ziffern (§. 35.) dastehn, oder die Worte: avec l'accompagnement, (abgekürzt; avec l'acc. oder accomp.) d. h. mit Begleitung, mit den dazu gehörigen Akkorden. Z. B.



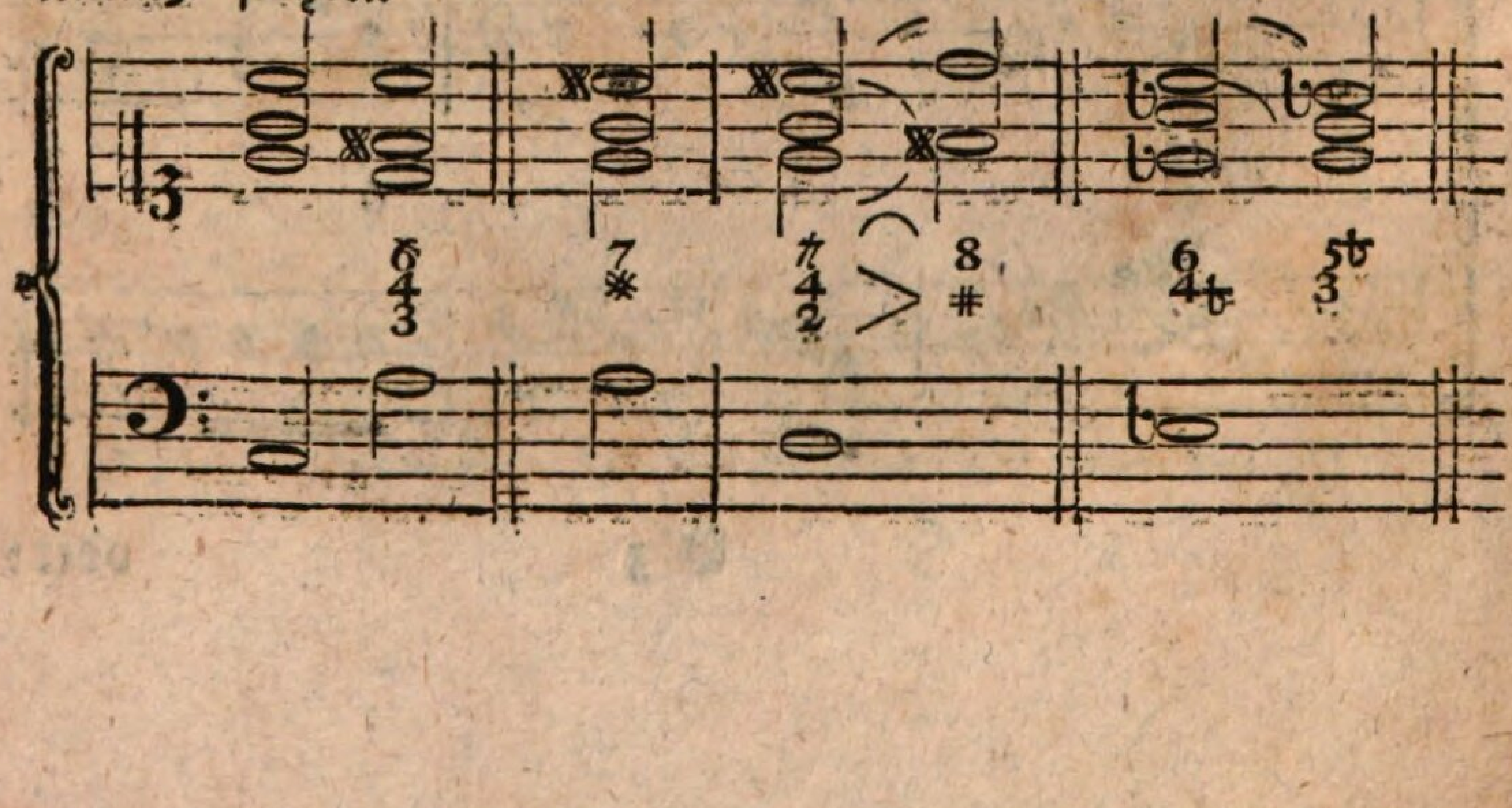
oder:

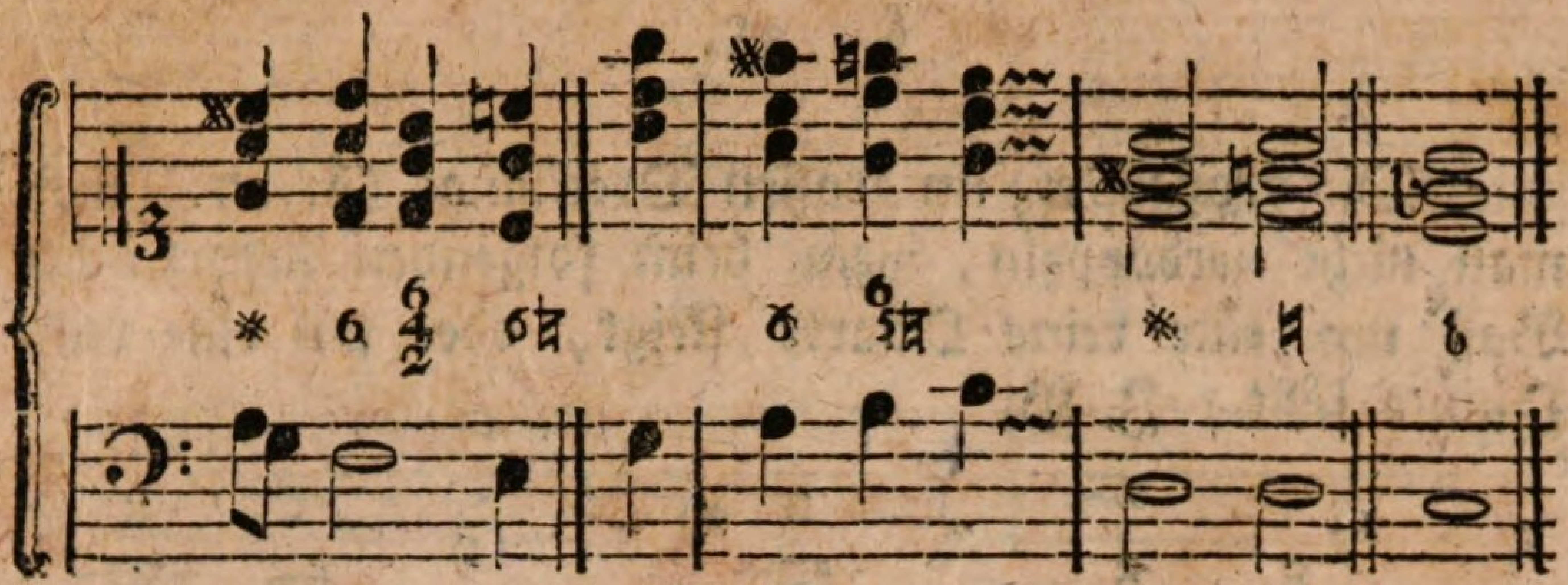


Anmerk. *L'accompagnement* heißt Begleitung und oft so viel als Generalbaß, daher heißt auch oft accompagniren den Generalbaß spielen.

§. 35.

Die Intervallen der Akkorde (§. 15.) werden mit Ziffern über oder unter den Baßnoten angezeigt. Wenn ein Intervall oder vielmehr ein Ton desselben erhöhet werden soll, so steht ein Strich in der Ziffer, welche denselben anzeigt; als: 6̸ 7̸; soll der Ton erniedriget werden, ein b, als: 2♭ 5♭ ♭9; soll der erhöhete oder erniedrigte Ton wieder hergestellt werden, ein ♮, z. B 6♮ 5♮. Wenn ein ✕ oder b oder ♮ allein, in gar keiner Ziffer steht, so bedeutet es allemal die Terz vom Baßtone, und sie muß nach diesen Zeichen verändert werden. Will der Komponist haben, daß die Baßnoten ganz allein sollen gegriffen werden, so daß die rechte Hand gar keine Taste berühre, dann setzt er t. s. über den Baß, d. h. tasto solo, die Baßtöne einfach, allein; und dieses Alleintönen währet so lange, bis wieder Ziffern oder die Worte avec l'acc. (§. 34. 49. 6) Anm.) stehen.





§. 36.

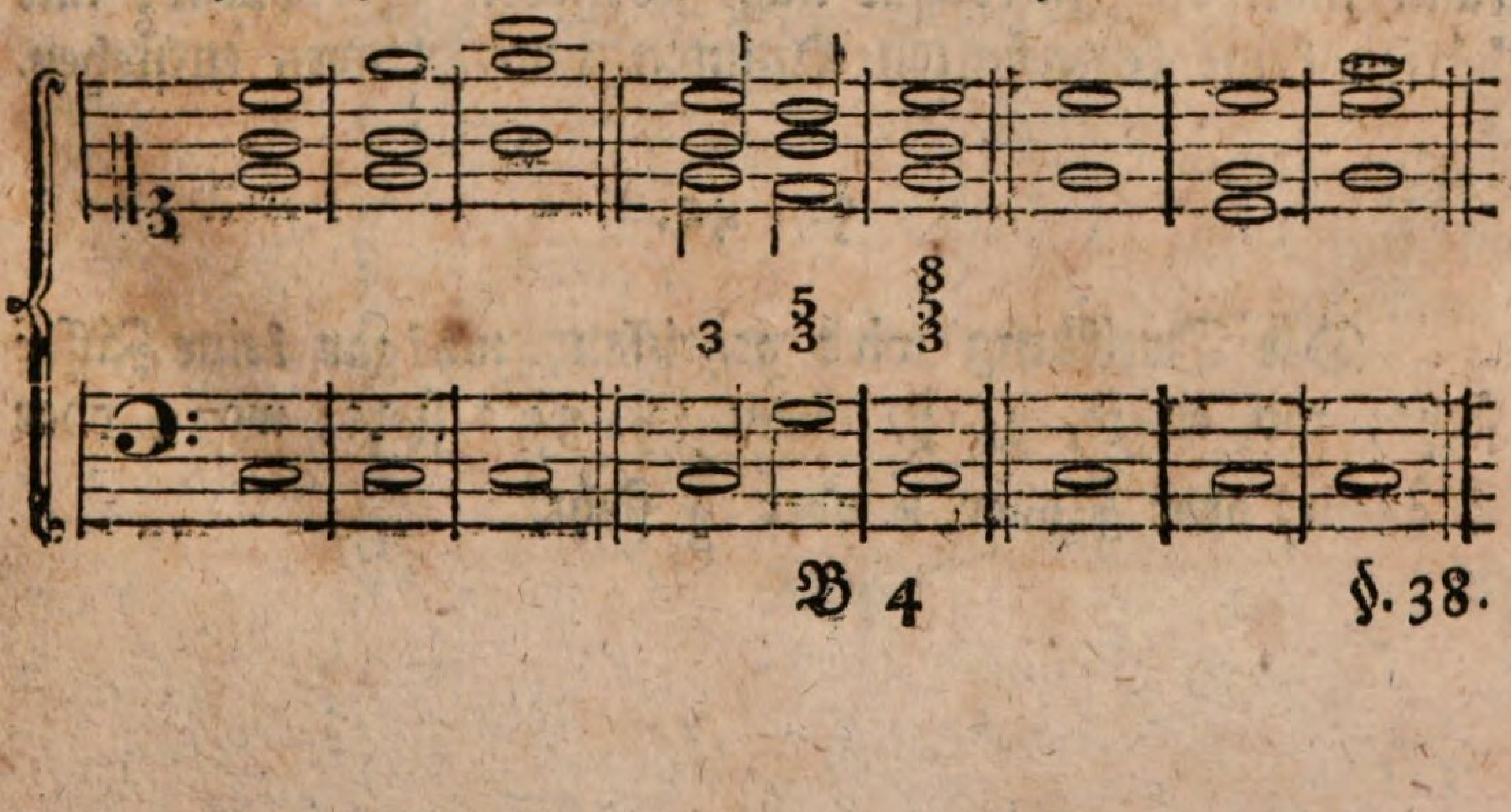
Nicht alle Intervalle eines Akkords werden durch Ziffern bezeichnet; oft steht gar keine da. — Am gehörigen Orte mehr hiervon.

I. Von der Behandlung und dem Gebrauche des Dreiklanges und seiner Verwechslungen.

§. 37.

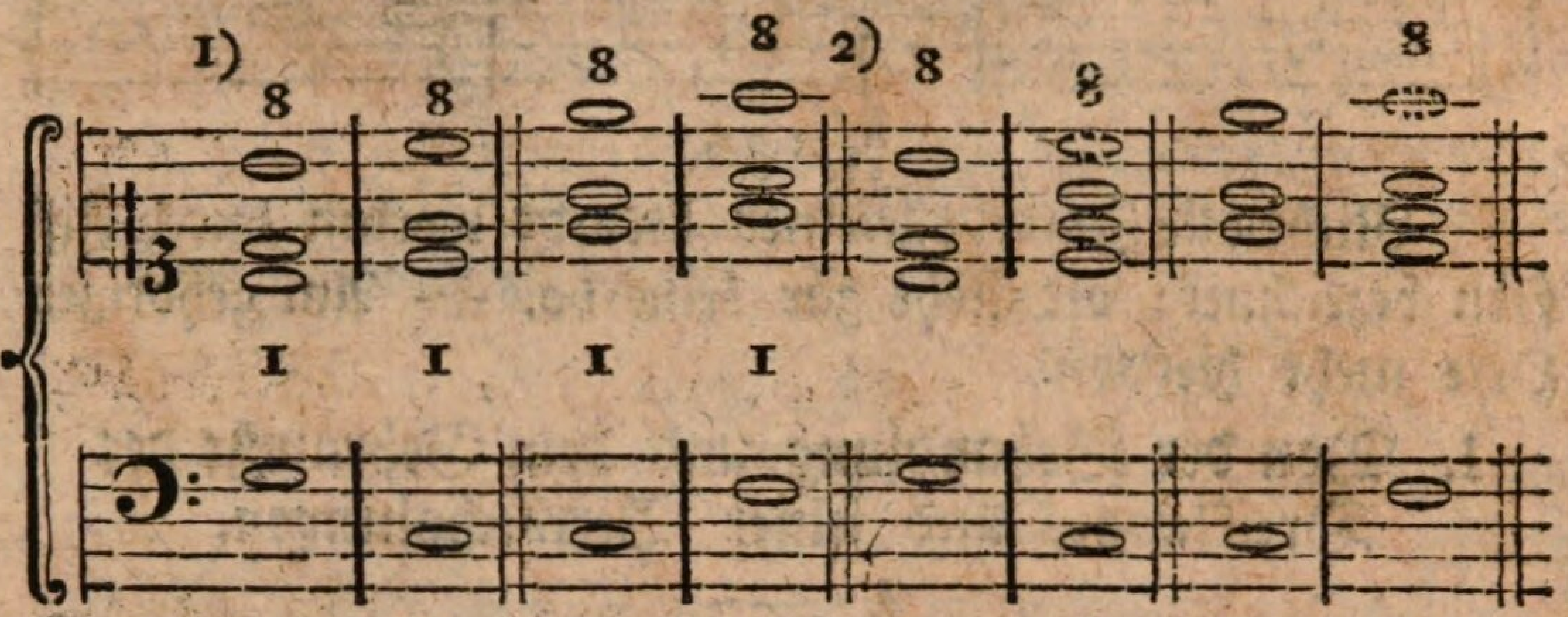
Der Dreiklang besteht aus Prime, Terz und Quinte (§. 17), und so ist er 3stimmig. Will man ihn 4stimmig haben, so verdoppelt man entweder die Prime durch die Oktave a) oder die Terz b), oder die Quinte c). Am gewöhnlichsten nimmt man ihn mit der Oktave a). Besonders muß man diesen Akkord am Anfange und Ende eines Satzes, oder auch nur beim Schlusse in einem andern Tone, in welchen der Komponist ausgewichen war, so nehmen, daß die Oktave im Diskant, die Quinte im Alt, und die Terz im Tenor ist (s. d). Die Quinte kann wegbleiben, die Terz nicht e).

a) b) c) d) e)



§. 38.

Die große Terz im großen Dreiklange (§. 17.) muß man nicht verdoppeln, wenn beim folgenden Akkorde der Baß um eine reine Quarte steigt, oder um eine reine Quinte fällt. Z. B.



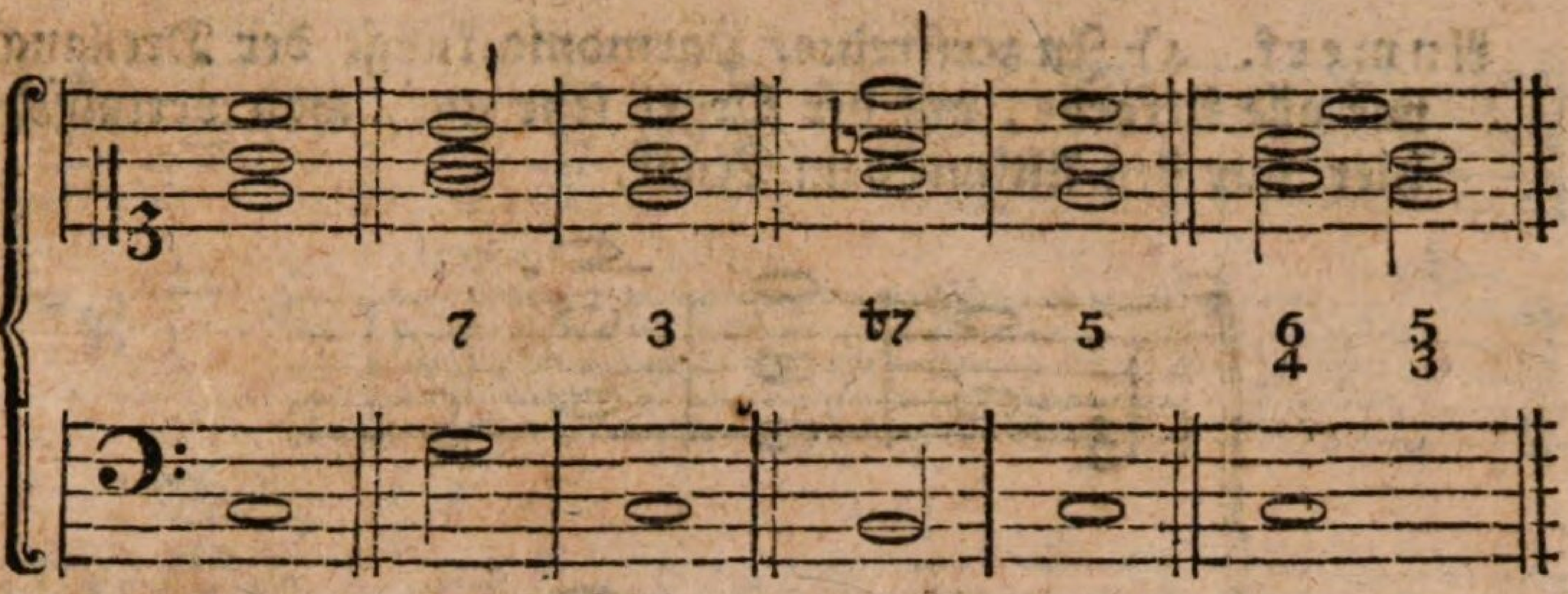
Erläuterung. Das Ohr erwartet, daß der Leiteton (Subsemitonium), h oder e über sich in die Oktave gehe; und geschiehet dieses 1), so entstehen zwischen dem Diskant und Tenor fehlerhafte Oktaven, geschieht es aber auch wirklich nicht 2), so empfindet das Ohr gleichwohl die fehlerhaften Oktaven c und f. Diese unsichtbaren, aber doch hörbaren Oktaven, nennt man verdeckte Oktaven.

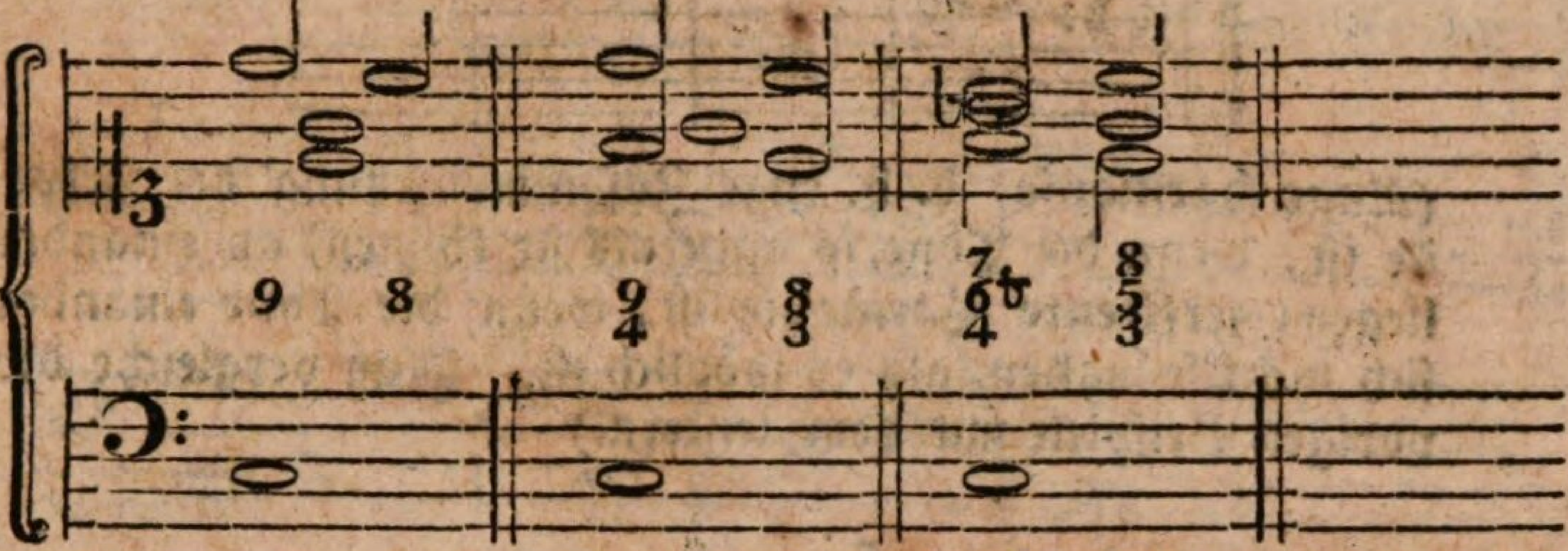
§. 39.

In dem kleinen und verminderten Dreiklange (§. 17.) kann man die Intervalle nach Belieben verdoppeln; nur dürfen keine fehlerhaften Quinten und Oktaven entstehen.

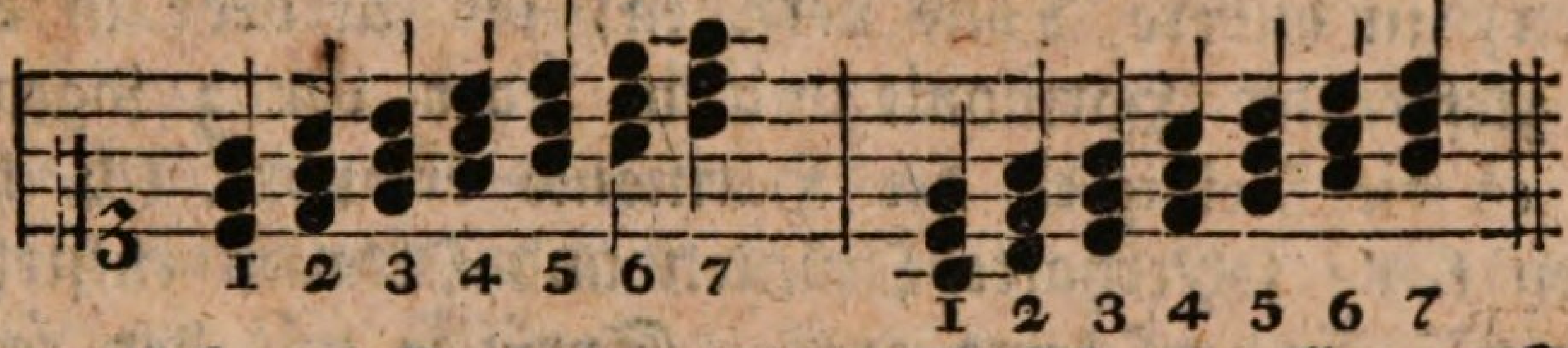
§. 40.

Der Dreiklang wird gegriffen, wo gar keine Ziffer steht; wo ein ♯, b, ♮, allein (§. 35) steht; wo 3 oder 5 allein, oder $\substack{5\\3}$ oder 8 oder $\substack{8\\5\\3}$ steht.



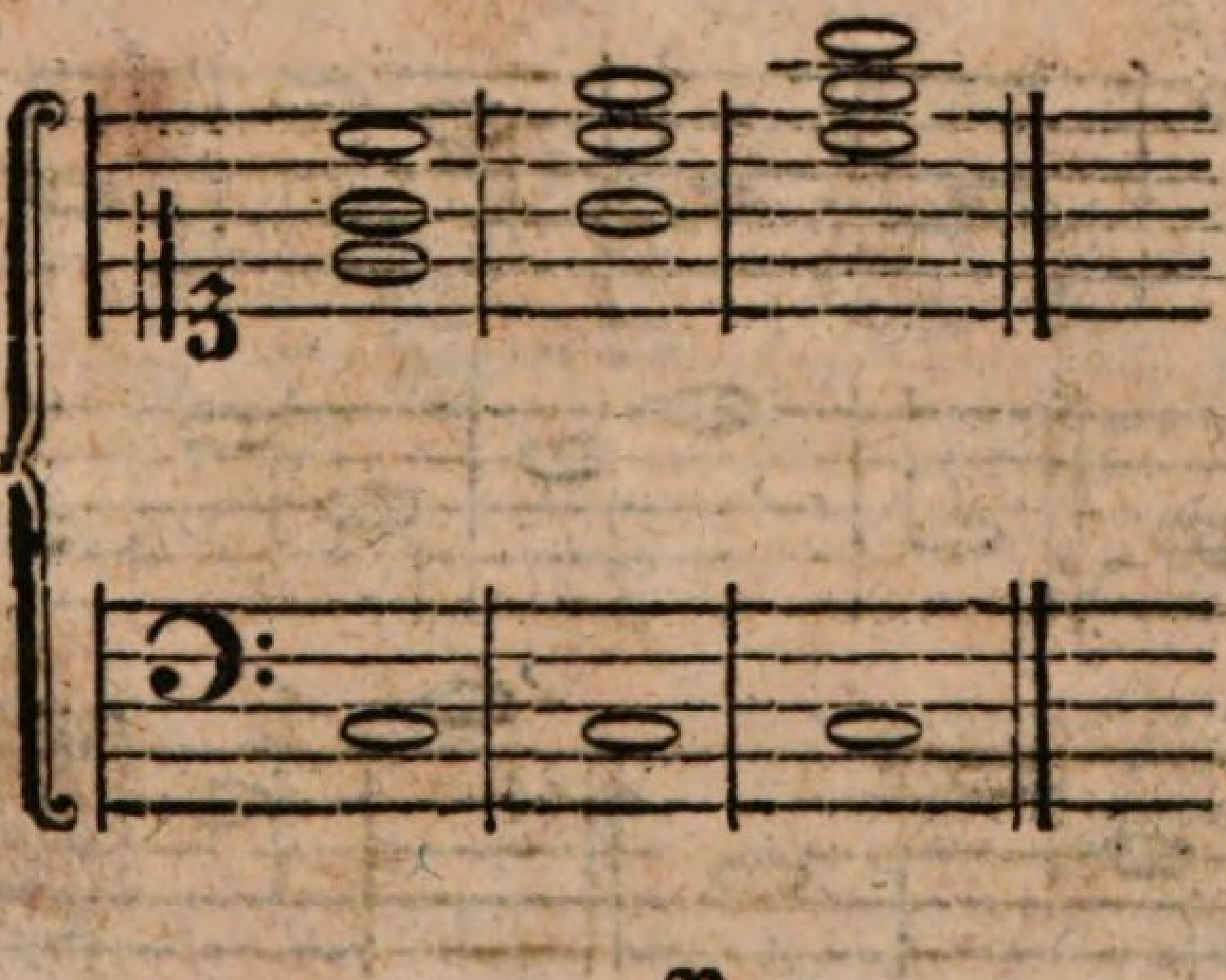


Anmerk. 1. Der Schüler suche die Dreiklänge wie sie die Dur und Molltonleiter geben. Z. B.



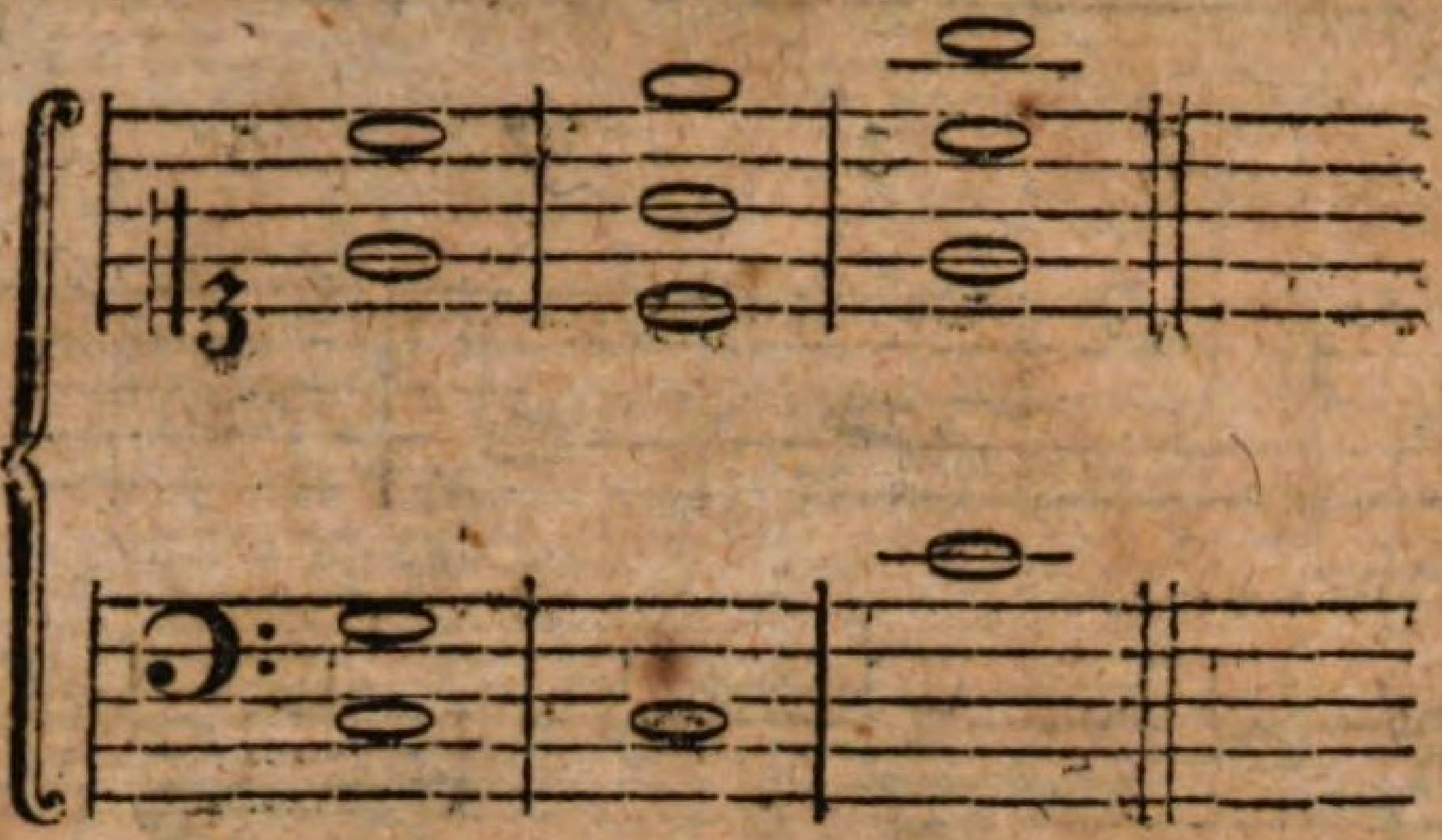
Anmerk. 2. Er suche und merke sich von allen 12 Tönen, den großen, kleinen und verminderten Dreiklang.

Anmerk. 3. Man kan im Dreiklange bald die Oktave, bald die Terz, bald die Quinte in den Diskant nehmen. Z. B.



Eben dieses kann mit allen Akkorden geschehen.

Anmerk. 4) In zerstreuter Harmonie klingt der Dreilang, wie alle Akkorde, auf der Orgel sehr gut, man vertauscht hier nur den Alt mit dem Tenor.

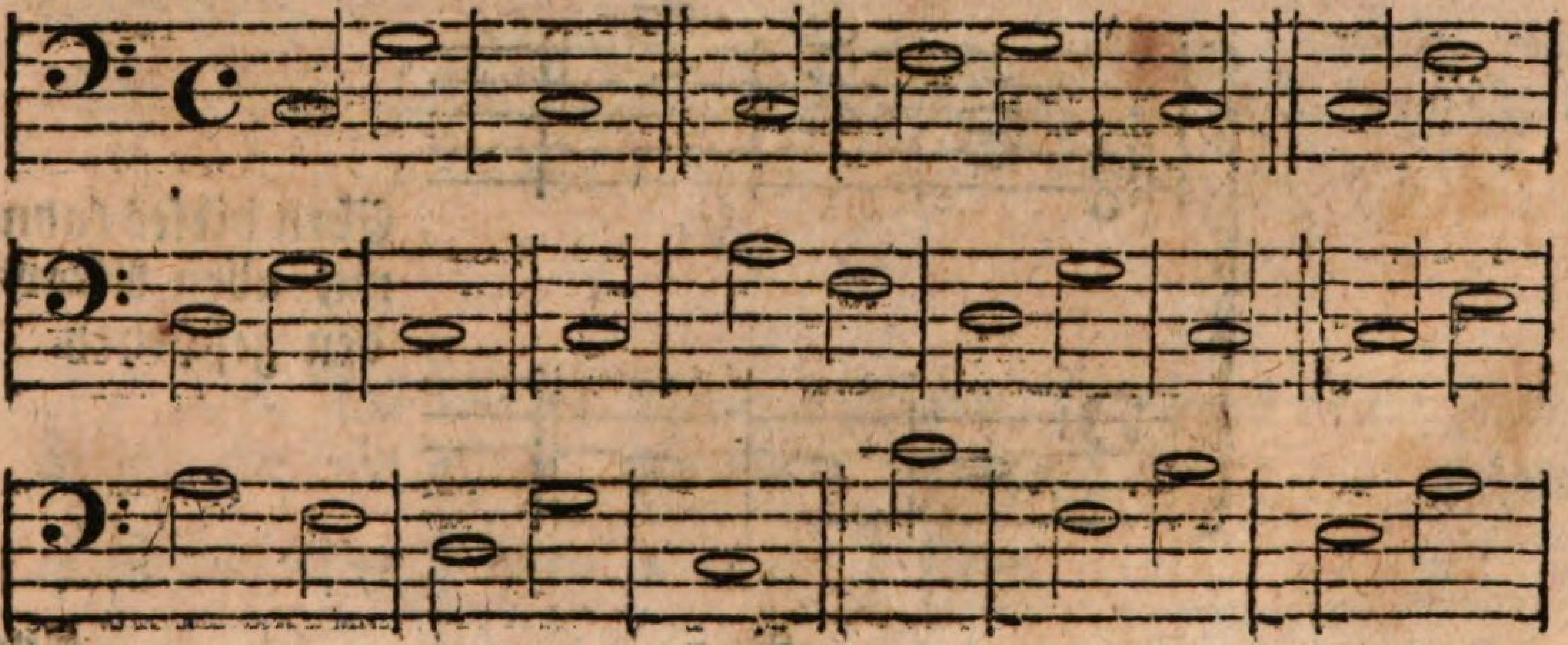


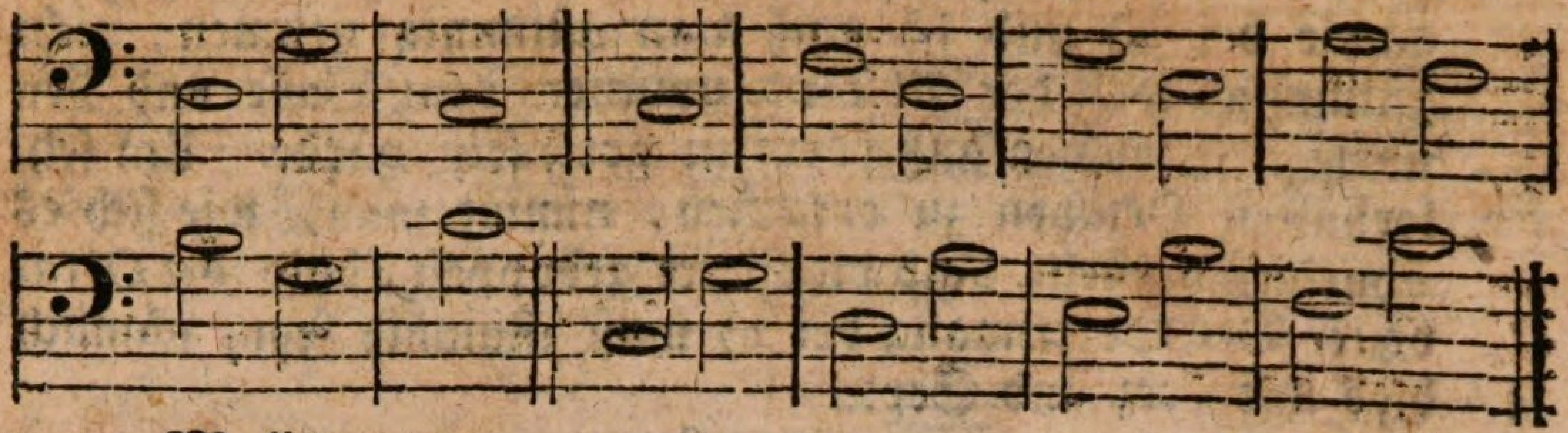
(Enge Harmonie, d. h. enge Zusammensetzung der Akkorde ist, wenn die Töne, so nahe als sie können, an einander liegen; zerstreute Harmonie ist, wenn die Töne einander sich nicht so nahen, als es möglich ist. Man vergleiche die vorigen Beispiele mit dem letztern.)

§. 41.

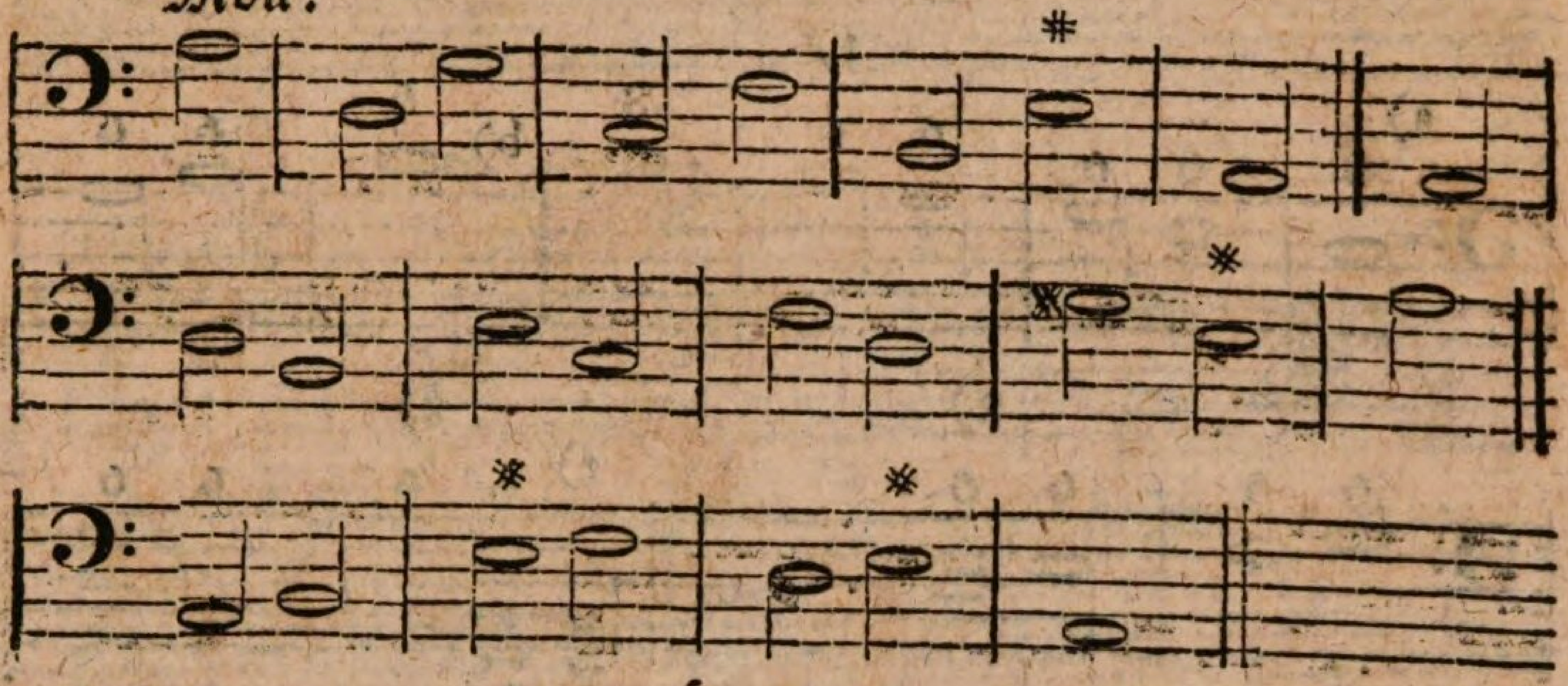
Zur Uebung kan der Schüler folgende Beispiele abspielen, in andere Töne versetzen, die Akkorde in enger und zerstreuter Harmonie und in jeder der 3 Lagen, so weit es die Reinigkeit der Harmonie erlaubt, (d. h. es dürfen keine fehlerhafte Quinten und Oktaven entstehen), nehmen. Er darf keine großen Sprünge mit der rechten Hand machen, und Diskant und Baß müssen sich wo möglich selten über 2 Oktaven von einander entfernen.

Dur:





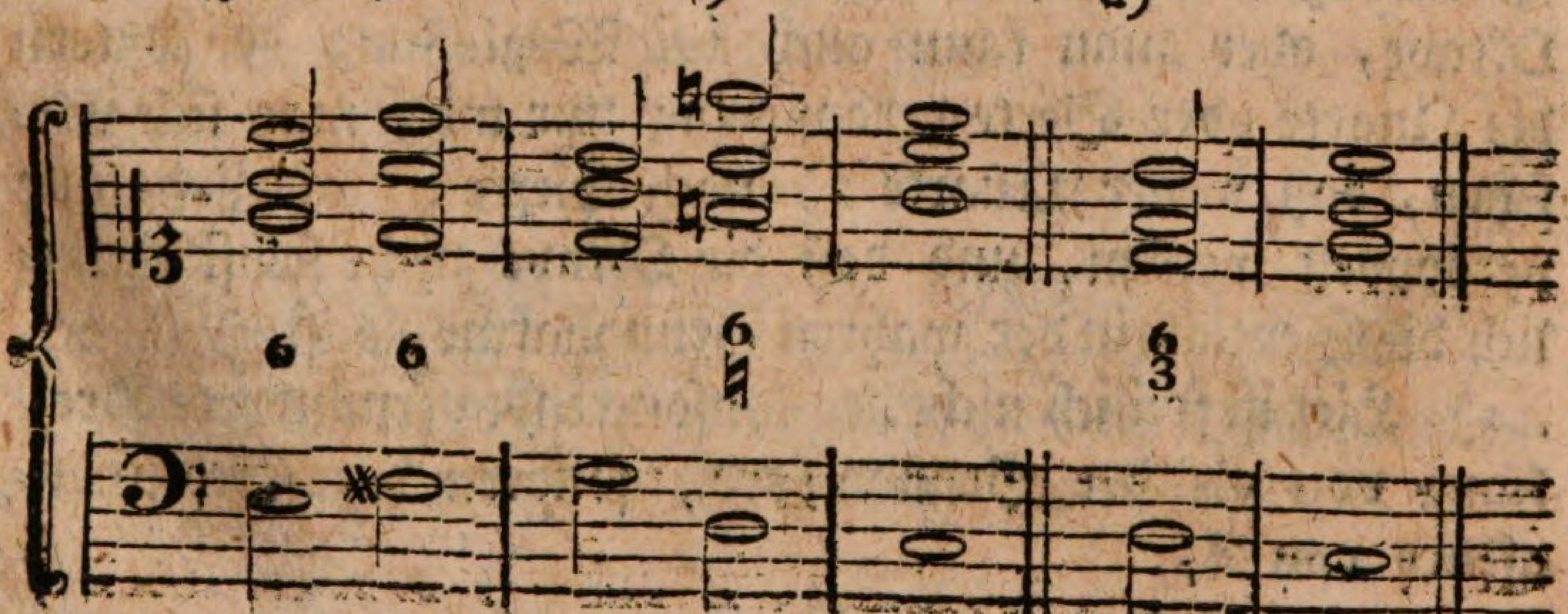
Moll:



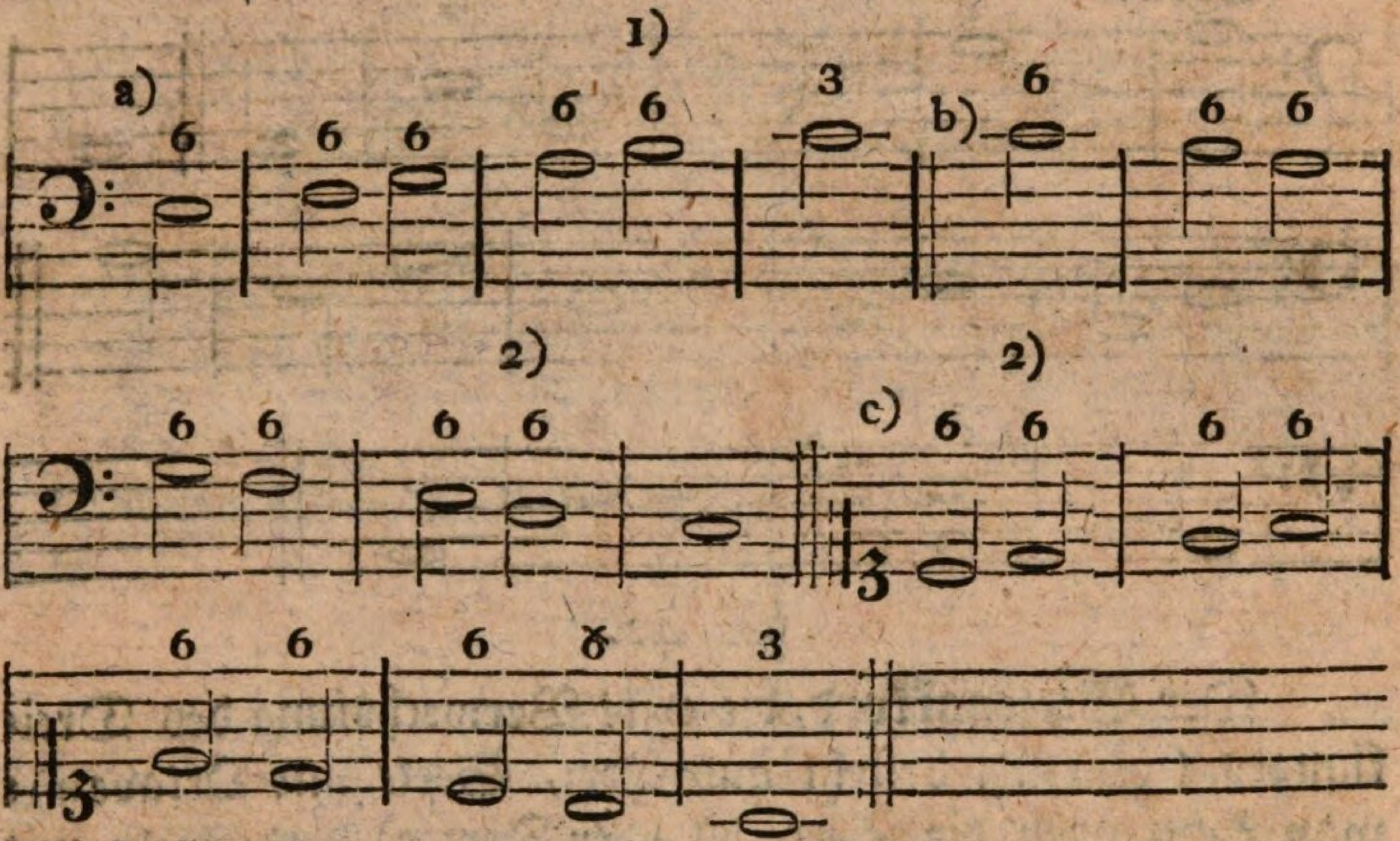
§. 42.

Der Sextenakkord, die erste Verwechslung des Dreiklanges (§. 18.), besteht aus Terz, Sexte und Oktave a); man kann auch die Sexte b) oder Terz c) verdoppeln, mit Weglassung der Oktave; nur muß die Sexte kein Leiteton sein c); dann verdoppelt man lieber die Terz c), oder nimmt die Oktave d). Eben so muß man sich in acht nehmen die Oktave b), wenn sie ein Leiteton ist, zu nehmen. Im Generalbasse wird der Sextenakkord mit 6, manchmal auch mit $\frac{6}{3}$ bezeichnet;

a) b) c) d)



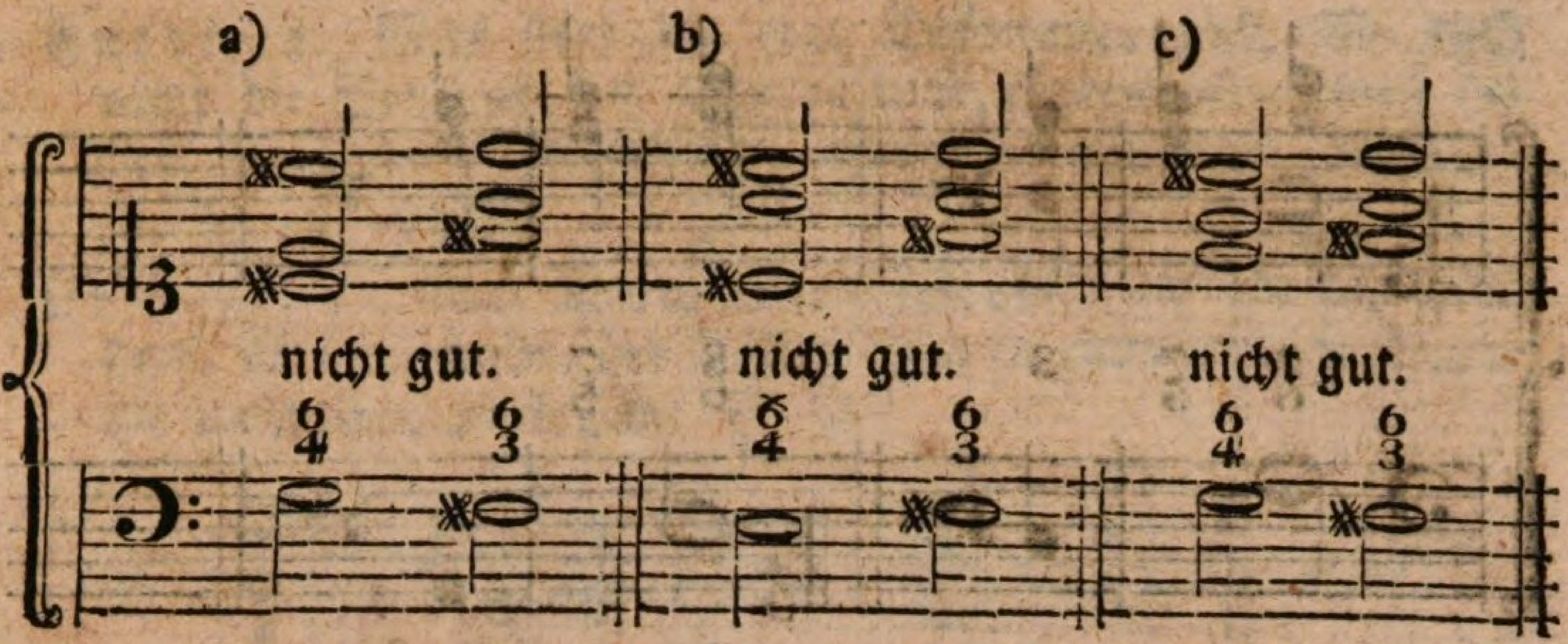
Anmerk. 1. Die hierunter aufeinander folgenden Sextengänge bei a) uud b) muß man 4stimmig nehmen, nicht 3stimmig, weil der Abstand zwischen dem Basse und den übrigen Stimmen außerdem zu groß sein würde. Um fehlerhaften Oktaven zu entgehen, nimmt man, wie sich es ohnedieß versteht, bald die Sexte gedoppelt, bald die Oktave rc. Der Sextengang bei c) muß 3stimmig seyn, nämlich blos mit Terz und Sexte.

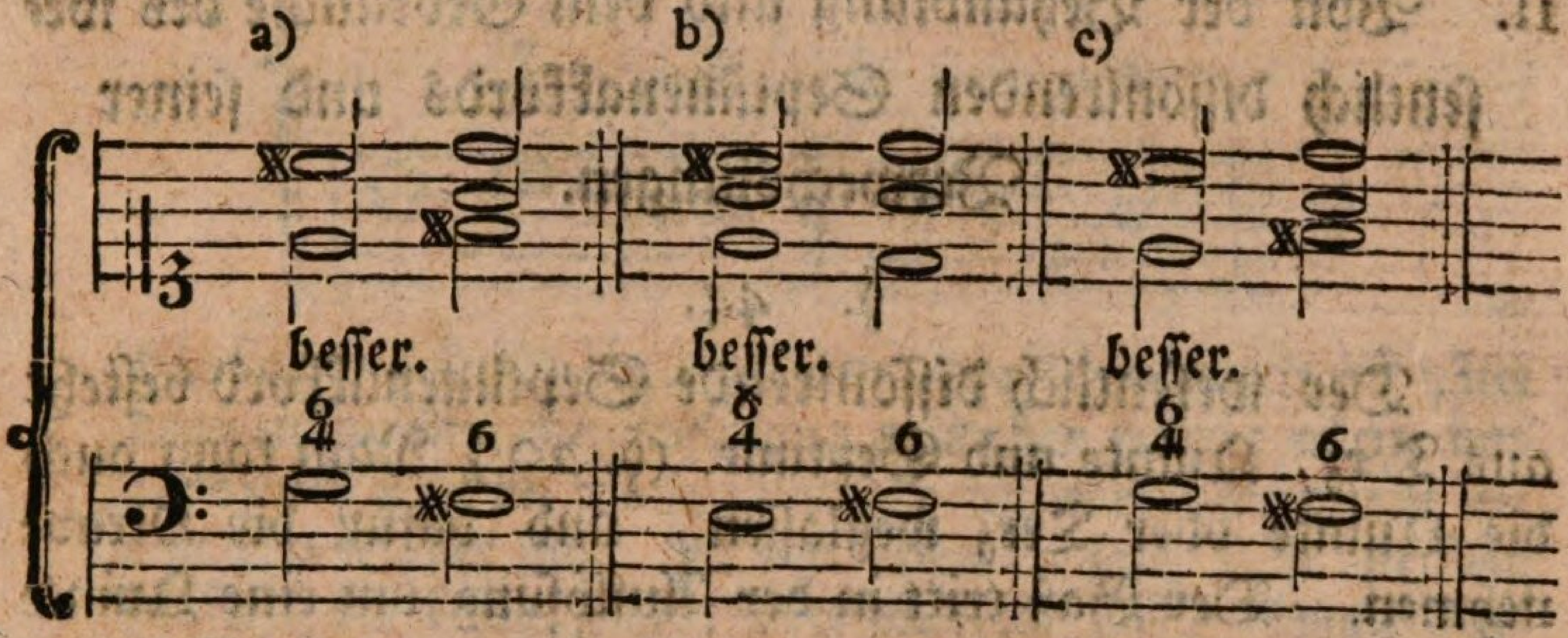


Anmerk. 2. Bei 1) darf die Oktave nicht genommen, und bei 2) die Sexte nicht verdoppelt werden, weil sie beide Subsemitonia (Leitetöne) (§. 38, 42.)

§. 43.

Der Quartsextenakkord, die 2te Verwechslung des Dreiklanges (§. 18), besteht aus Quarte, Sexte und Oktave, oder man kann auch bei Weglassung der letztern die Quarte oder Sexte verdoppeln; nur muß man sich vorsehen, daß weder Quarte a) noch Sexte b) als Leitetöne verdoppelt werden, und daß die Oktave nicht selbst eigentlich die Septime in der wahren Grundharmonie ist c) (§. 20, 44). Hier ist freilich nicht der konsonirende verminderte Dreiklang von cis der Grundakkord, sondern der Septimenakkord von A.

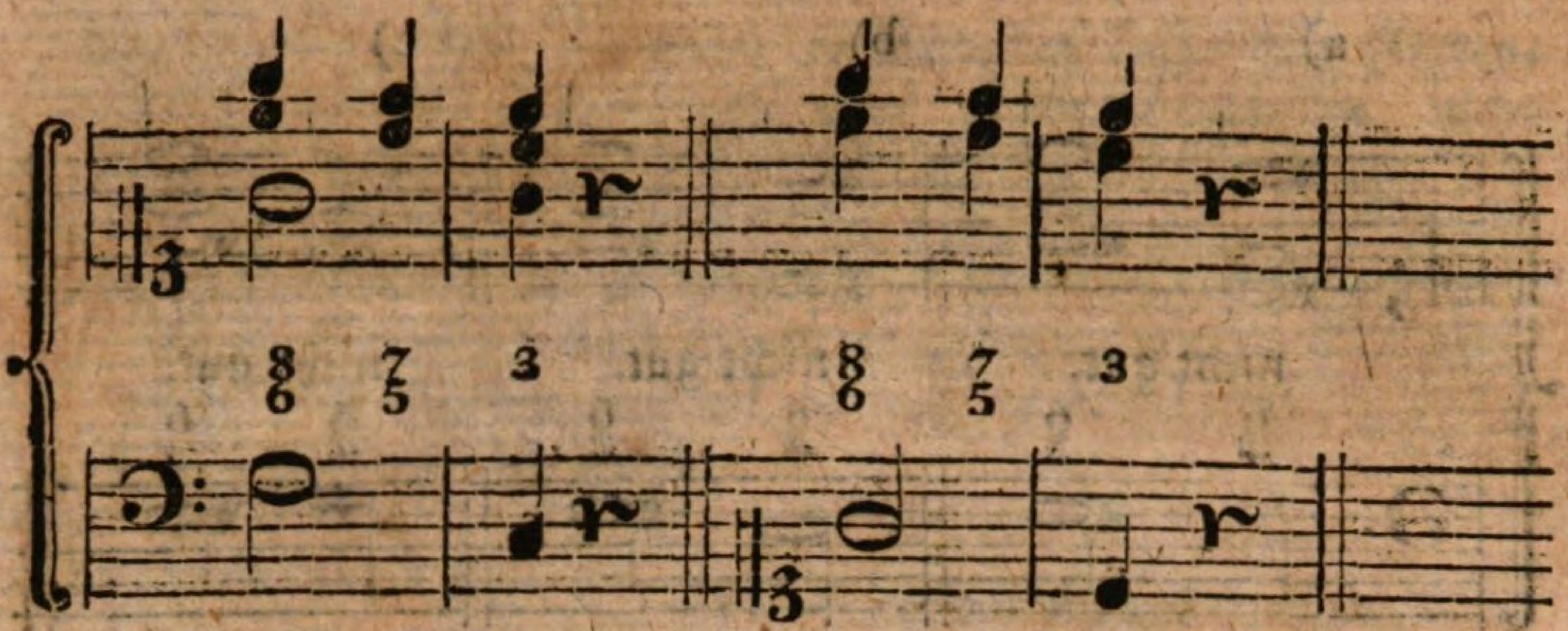




Anmerk. 1. Man muß den konsonirenden Quartsextenakkord wohl von dem dissonirenden unterscheiden, (§. 22, 27). In dem letztern darf ich weder Quarte noch Sexte verdoppeln, er ist allemal vorbereitet, kömmt nur im guten Taktheile vor, und löst sich jederzeit in den Dreiklang über den nämlichen Baßton auf.

Anmerk. 2. Der konsonirende Quartsextenakkord kömmt nicht oft vor; mehr wird er gebraucht, als $\frac{6}{4}_{3}$ Akkord, wenn sein Dreiklang, aus dem er entstand, mit der Septime zusammen gesetzt ist (§. 21).

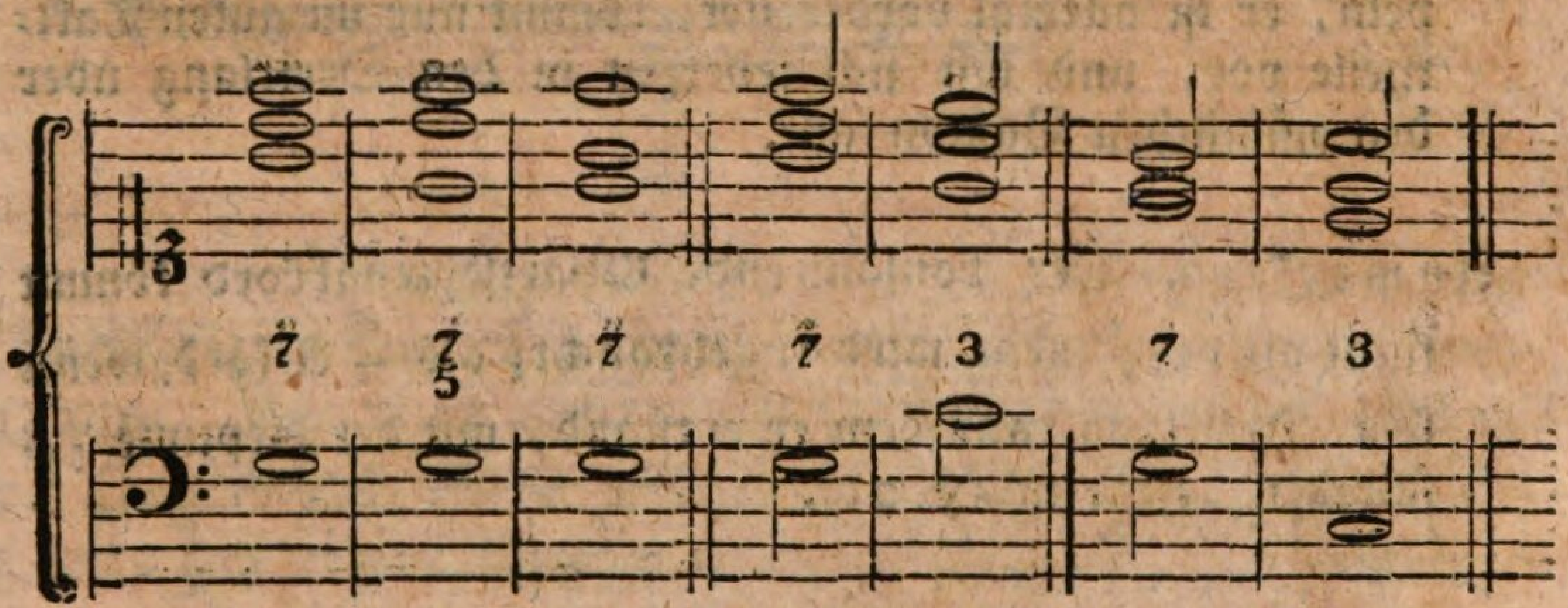
Anmerk. 3. Noch erscheint im Generalbasse der Quartsextenakkord ohne Quarte, uud man nimmt zur Sexte die Oktave gedoppelt; 3stimmig läßt man die Oktave einmal weg. Er wird mit $\frac{6}{8}$ bezeichnet. Z. B.

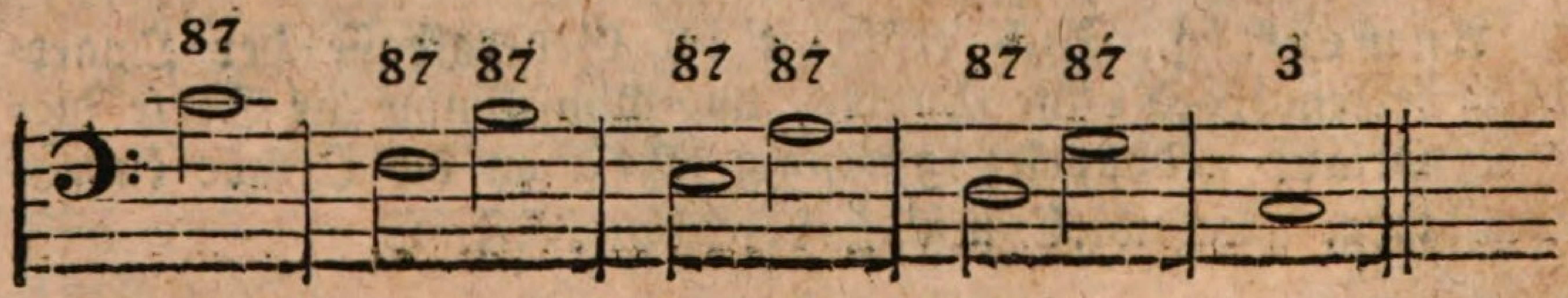


II. Von der Behandlung und dem Gebrauche des wesentlich dissonirenden Septimenakkords und seiner Verwechslungen.

§. 44.

Der wesentlich dissonirende Septimenakkord besteht aus Terz, Quinte nnd Septime. (§. 20.) Man kann auch die Quinte oder Terz weglassen, und dafür die Oktave nehmen. Der Baß tritt in der Auflösung um eine Quinte herunter, oder um eine Quarte hinauf, und die Septime geht allemal einen Ton unter sich (§. 27.). Der Septimenakkord wird mit 7, oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{5}$ bezeichnet. Dreistimmig bleibt die Terz oder Quinte weg.

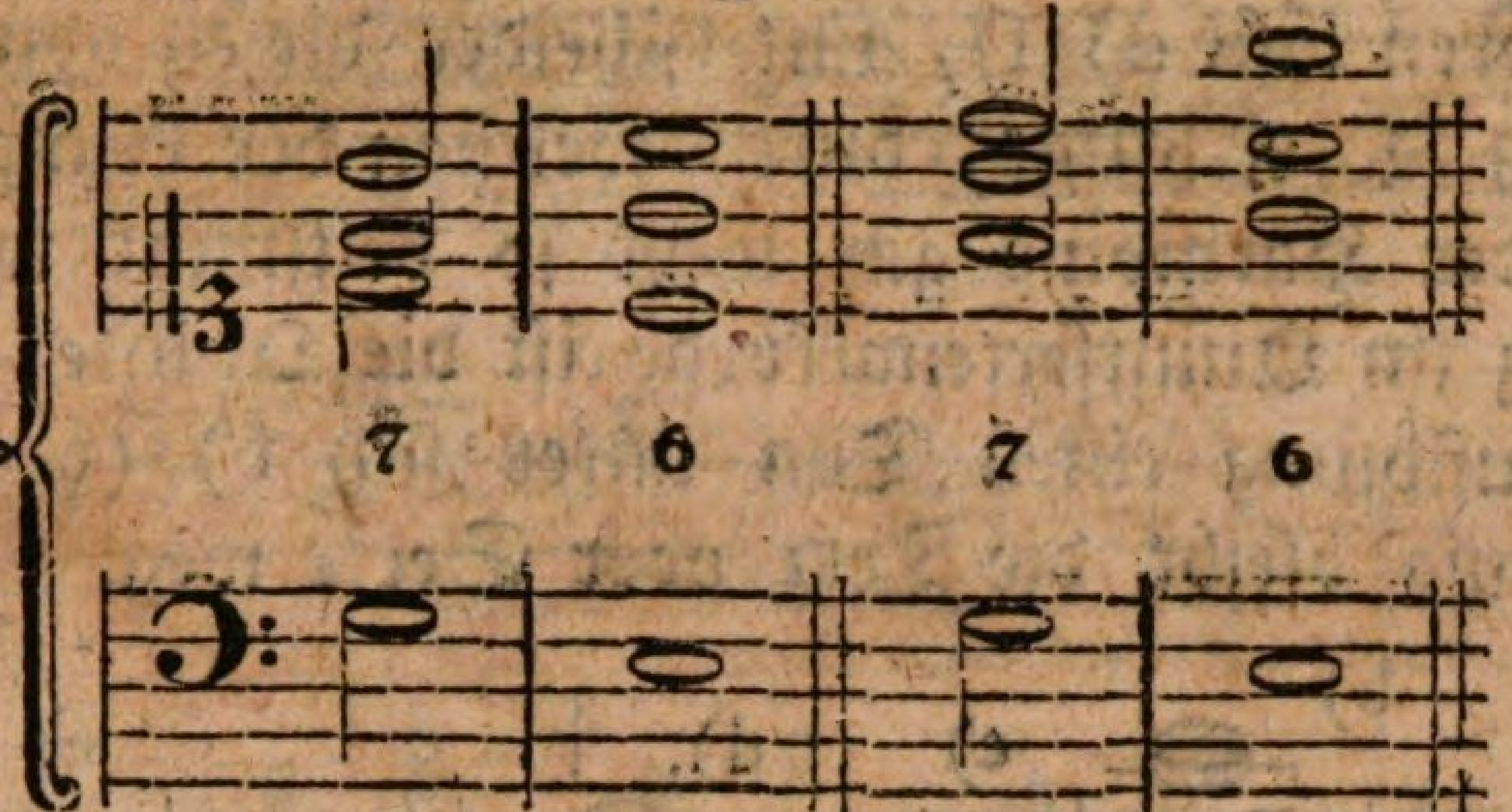




An=

Anmerk. 1. Man darf nie eine Dissonanz, und also auch nicht die Septime, im Generalbasse verdoppeln, weil bei der Auflösung fehlerhafte Oktaven entstehen würden. (§. 25, 27, 32.).

Anmerk. 2. Gute Komponisten erlauben sich oft die Freiheit, die Resolution der Dissonanzen in einer andern Stimme geschehen zu lassen. Z. B.



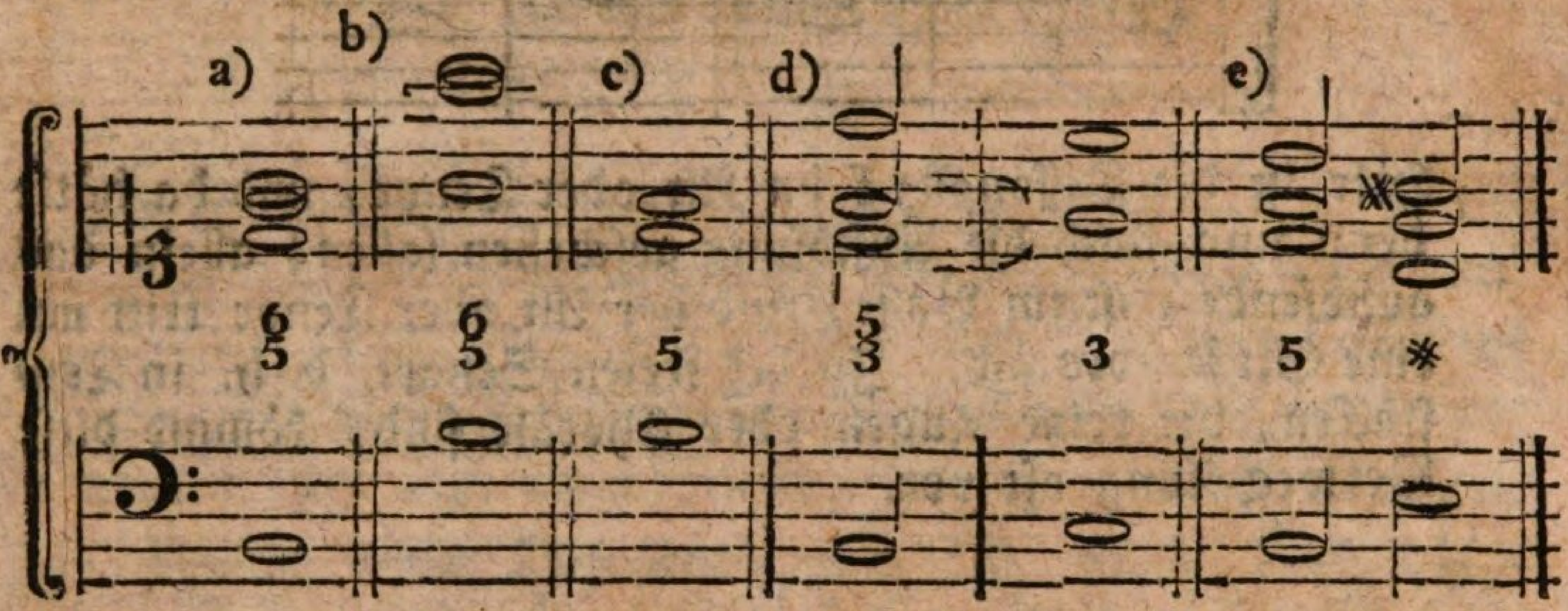
Hier ist die Dissonanz f im Alt oder Tenor, und da hätte denn nun auch die Auflösung geschehen sollen; allein das auflösende e ist im Basse, und der Alt oder Tenor tritt um eine Stufe über sich. In der freien Setzart, d. h. in Tonstücken, die keine Fugen oder Choräle sind, kömmt diese Verwechslung oft vor.

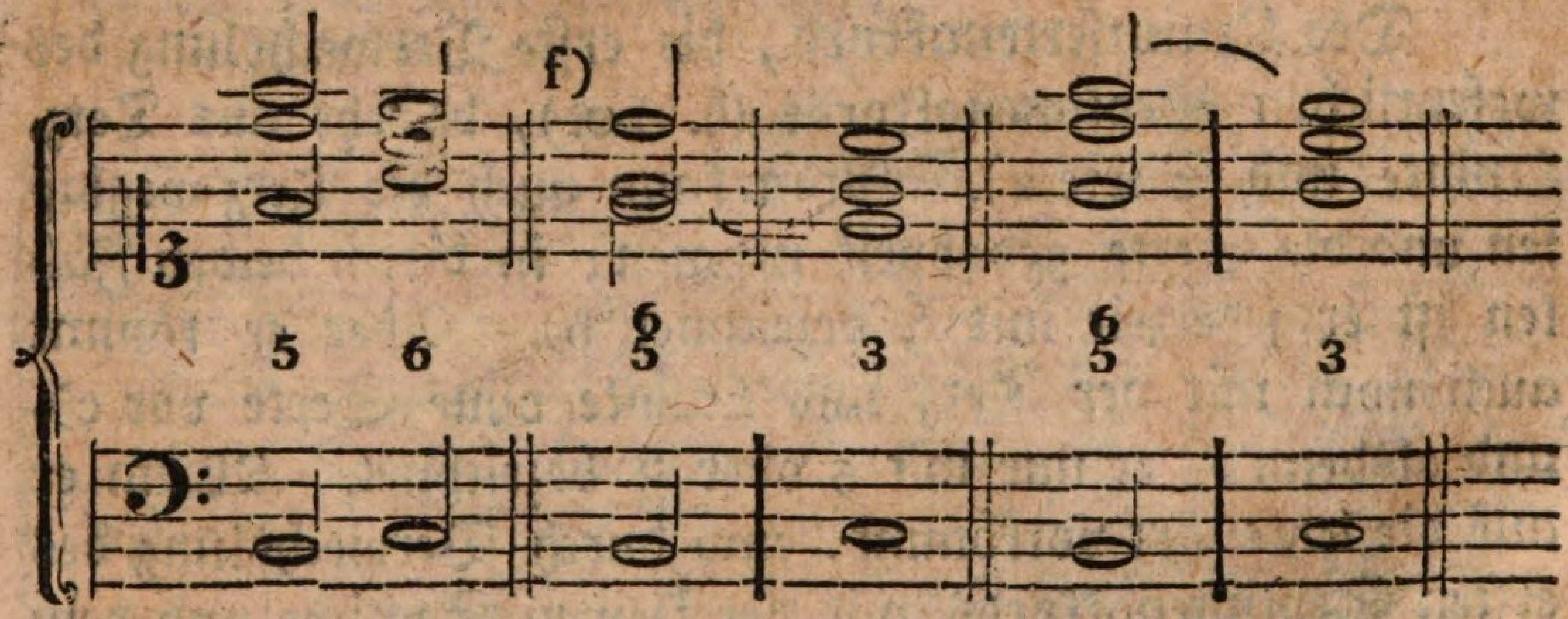
§. 45.

Der Quintsextenakkord, die erste Verwechslung des wesentlichen Septimenakkords (§. 20.), besteht aus Terz, Quinte und Sexte a). Man kann auch die Terz weglassen und die Sexte gedoppelt nehmen; in diesen beiden Fällen ist er jederzeit mit $\frac{6}{5}$ bezeichnet b). Aber er kömmt auch noch mit der Terz und Quinte ohne Sexte vor c), und alsdenn ist er nur mit 5 oder $\frac{5}{3}$ bezeichnet. Wenn er auf die letzte Art vorkömmt, und durch Verwechslung des ersten Septimenakkords mit der kleinen Septime und dem großen Dreiklange (§. 20.) entstanden ist, so halte man ihn nicht mit dem verminderten Dreiklange für einerlei (§. 17, 39.). Ist es der Quintsextenakkord, so darf ich weder Grundton, weil er das Subsemitonium ist (§. 25, 32, 38.) noch Quinte, weil sie die Dissonanz (die Septime

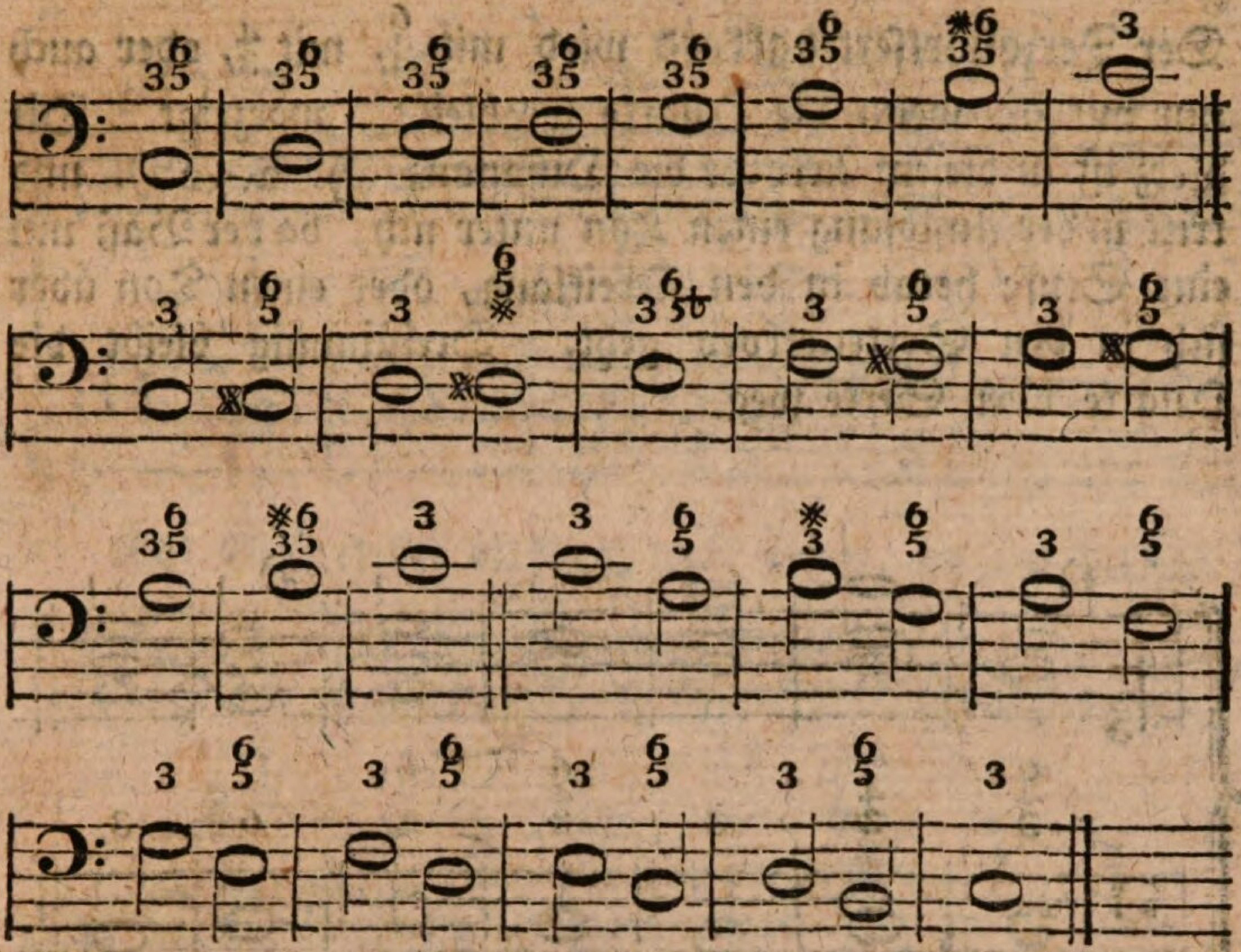
des

des Stammakkords) ist, verdoppeln (§. 44. Anm. 1); nur die Terz bleibt mir zur Verdoppelung übrig d). Nicht so bei dem verminderten Dreiklange; da kann ich die Quinte, die Terz oder den Grundton verdoppeln e) (§. 39.). Die Fortschreitung des Basses, der beim Quintsextenakkorde allezeit eine Stufe über sich tritt, und den Dreiklang des folgenden Tones hören läßt d) f), unterscheidet diesen von dem verminderten Dreiklange, durch welchen der Gang des Basses und der Harmonie gar nicht so bestimmt wird. Die Dissonanz im Quintsextenakkorde ist die Quinte, und tritt in der Auflösung einen Ton unter sich f) (§. 44. 27.). Dreistimmig bleibt die Terz oder Sexte weg.





Anmerk. 1. Die hierunter folgenden Gänge mit $\frac{6}{5}$ Akkorden, kann der Lernende zur Uebung in den 3 verschiedenen Lagen (§. 40. A. 3.), in zerstreuter Harmonie (§. 40. A. 4.) und in andern Tönen spielen.



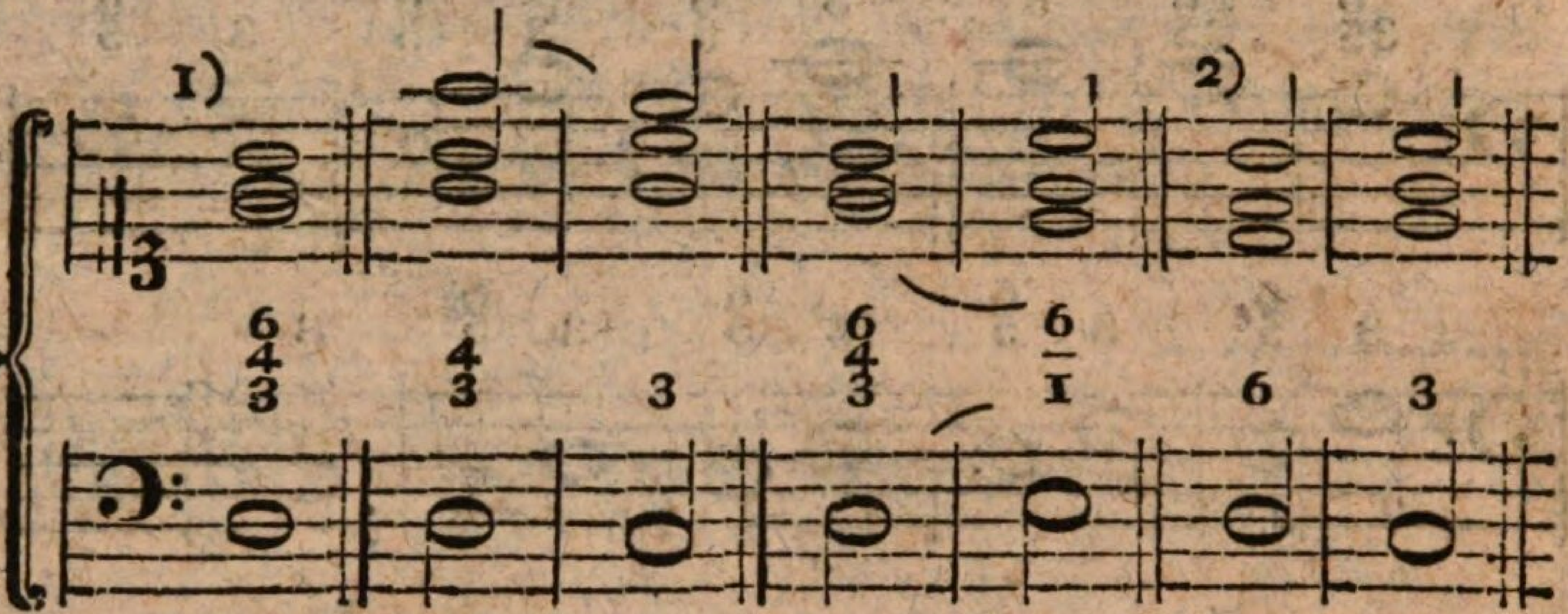
Anmerk. 2. Bei * ist, wo 3 steht, der wahre verminderte Dreiklang (§. 45.), und wo $\frac{6}{5}$ steht, tritt der dissonirende Akkord erst ein; man kann also auch bei 3 jedes Intervall verdoppeln.

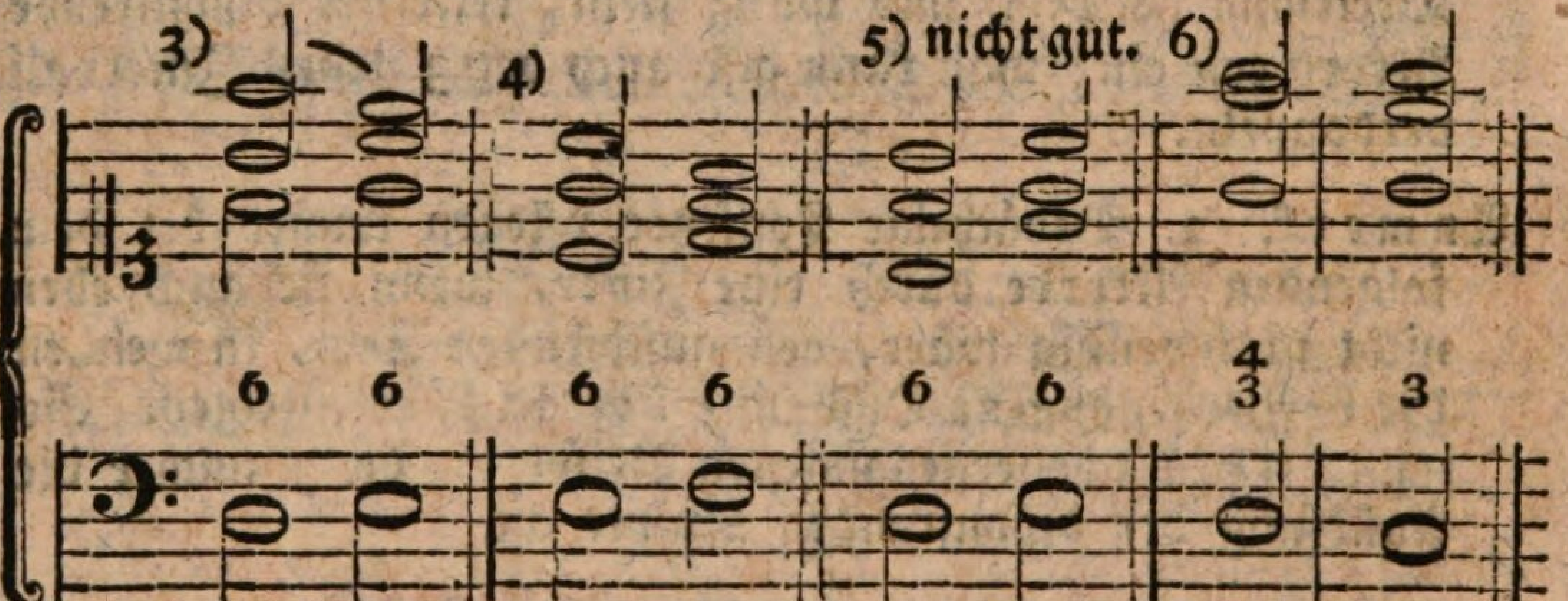
Anmerk. 3. Bedächtige Tonsetzer pflegen immer bei dem folgenden Akkorde durch eine Ziffer, wenn sie auch eben nicht nothwendig wäre, den auflösenden Ton, in welchen die vorhergegangene Dissonanz übergeht, anzuzeigen. So zeigt bei den vorhergegangenen Beispielen die 3 immer die Auflösung der dissonirenden Quinte an.

§. 46.

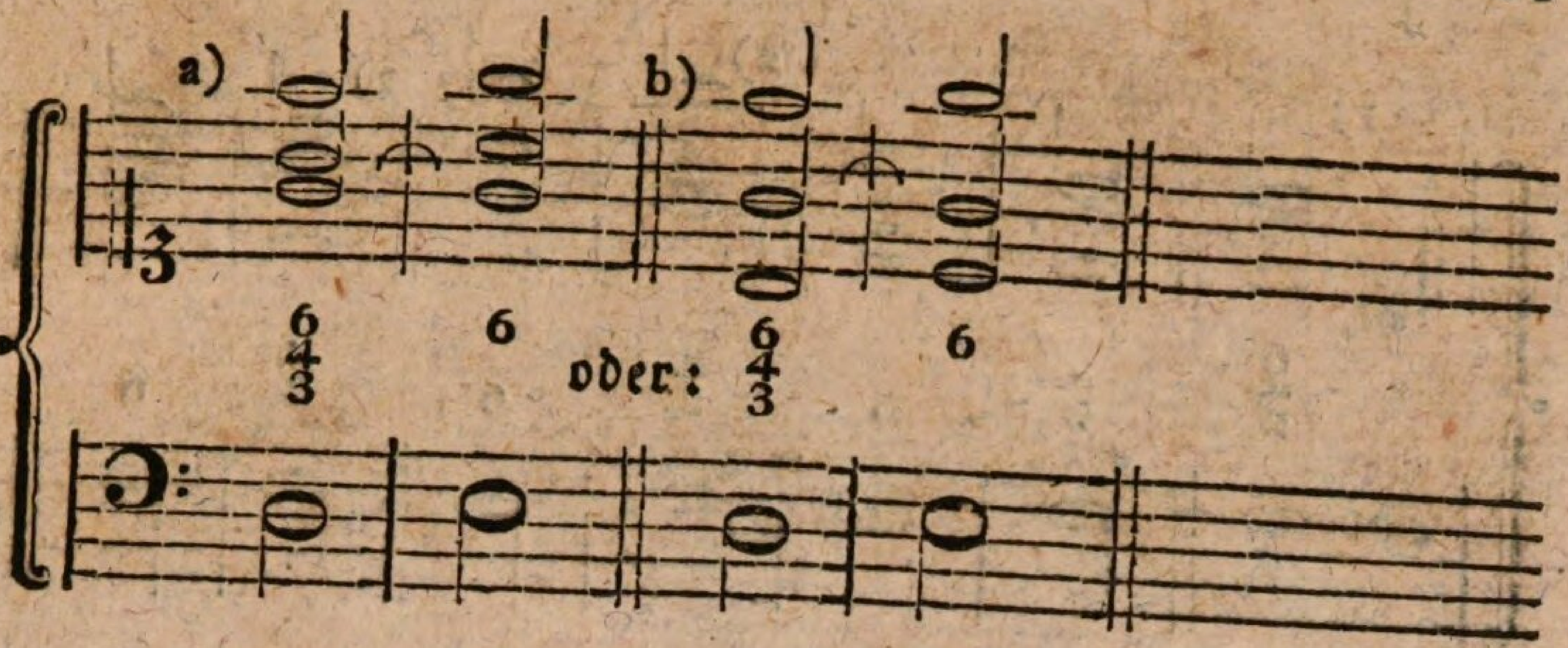
Der Terzquartsextenakkord, die zweite Verwechslung des wesentlichen Septimenakkords (§. 20.) besteht aus Terz, Quarte und Sexte f. 1.). Man kann auch die Quarte weglassen, und die Oktave 2), doppelte Terz 3), oder Doppelsexte 4) nehmen; nur muß im leztern Falle die Sexte nicht das Subsemitonium sein 5) (§. 43.). Bleibt die Sexte weg, so kan die Quarte verdoppelt werden 6).

Der Terzquartsextenakkord wird mit $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$, mit $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$, oder auch nur mit 6, wenn die Quarte wegbleibt, angezeigt. Die Terz ist in diesem Akkorde die Dissonanz (§. 20, 27). und tritt in der Auflösung einen Ton unter sich, da der Baß um eine Stufe herab in den Dreiklang, oder einen Ton über sich in den Sextenakkord geht. Dreistimmig bleibt die Quarte oder Sexte weg.



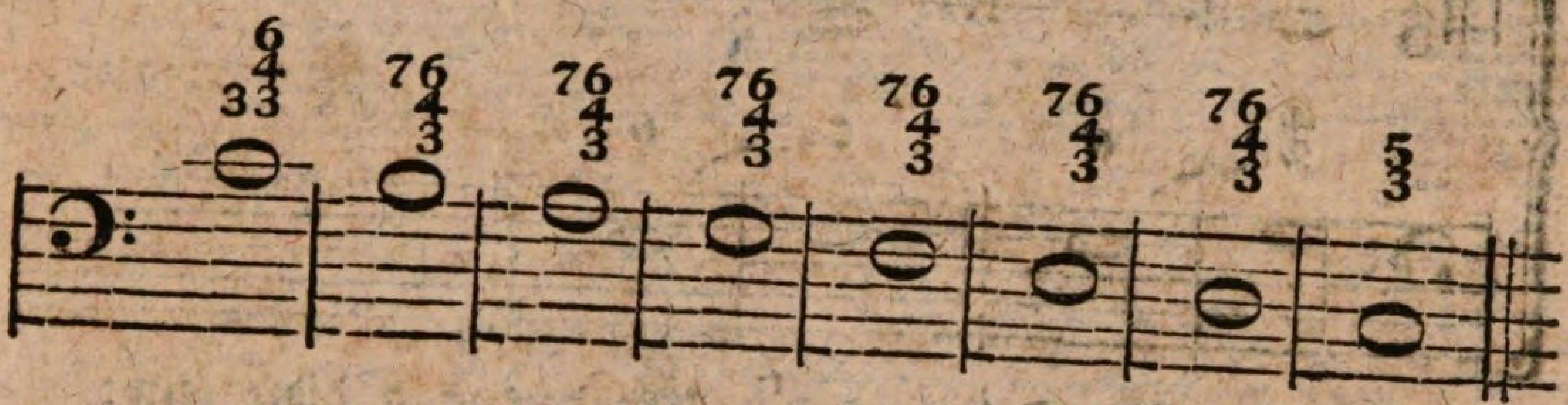


Anmerk. 1. Obgleich in diesem Akkorde die Terz dissonirt, so kan sie doch in dem Falle, wenn die Quarte wegbleibt, verdoppelt werden 3), sie muß eigentlich um eine Tonstufe herabtreten: gleichwohl lassen sie gute Tonkünstler oft in der ungebundenen Tonsetzung, wenn der $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ Akkord aus dem Septimenakkorde mit der kleinen Septime und dem großen Dreiklange entstanden ist, durch die Resolutionsverwechslung über sich treten. Z. B.



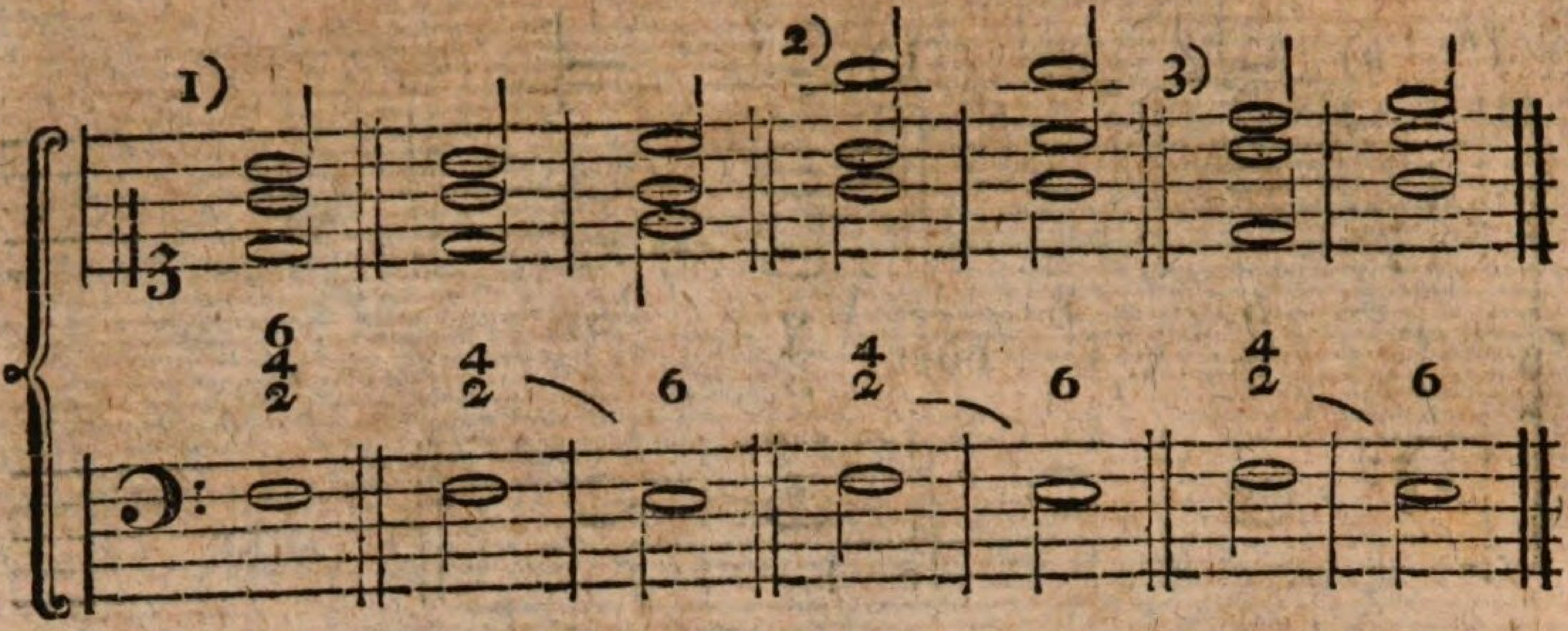
Das Beispiel bei a) klingt nicht so gut, als das bei b).

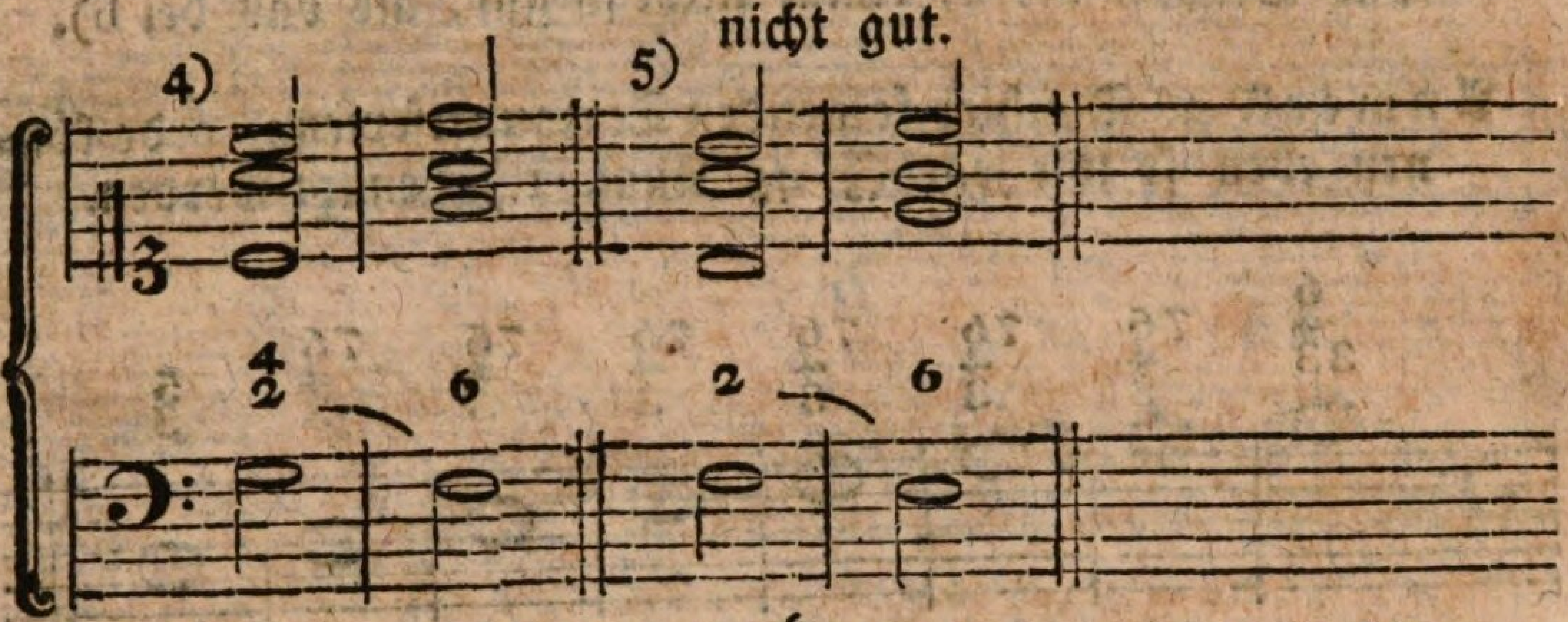
Anmerk. 2. Die hier folgenden Terzquartsextenakkorde können eben so wie jene (§. 45. Anm. 1.) benutzt werden.



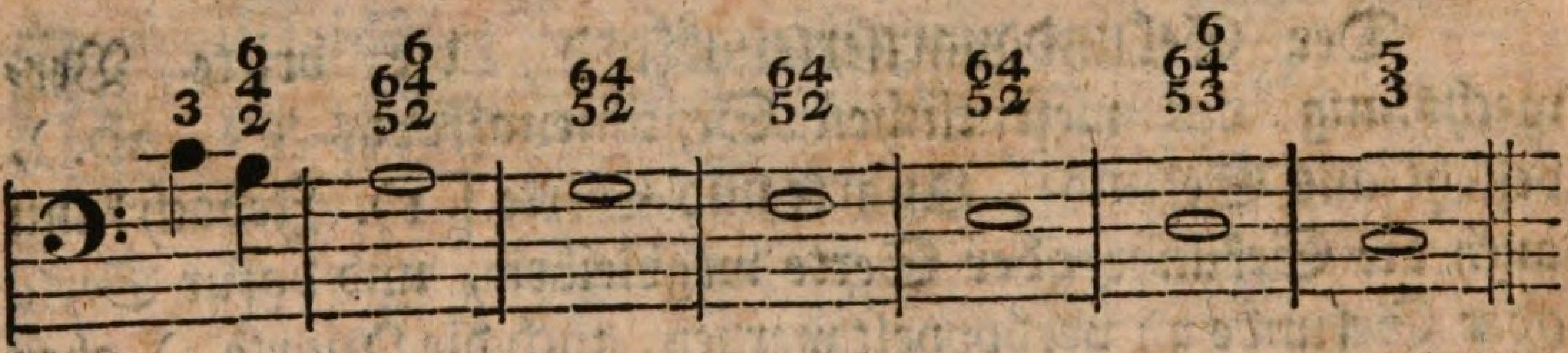
§. 47.

Der Sekundquartsextenakkord, die dritte Verwechslung des wesentlichen Septimenakkords (§. 20.), besteht aus Sekunde, Quarte und Sexte s. 1). Jedoch kann auch die Sekunde oder Sexte wegbleiben, und dafür Sexte oder Sekunde 3) verdoppelt werden, auch die Quarte 4), aber nur nicht, wenn sie Leiteton ist 5), und dieser ist sie allemal, wenn dieser Akkord aus dem ersten wesentlichen Septimenakkorde herstammt (§. 20.). Die Dissonanz ist im Basse und tritt in der Auflösung einen Ton unter sich, über welchem der Sextenakkord muß gehört werden (§. 27.). Der Sekundquartsextenakkord wird mit 6/4/2, 4/2, 4, 2, bezeichnet. Dreistimmig bleibt die Sekunde oder Sexte weg.





Anmerk. Eine Folge von $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ Akkorden mag diese sein:



III. Von der Behandlung und dem Gebrauche der zufällig dissonirenden Akkorde oder der Vorhälte.

§. 48.

Zufällige Dissonanzen fanden statt (§. 22.)

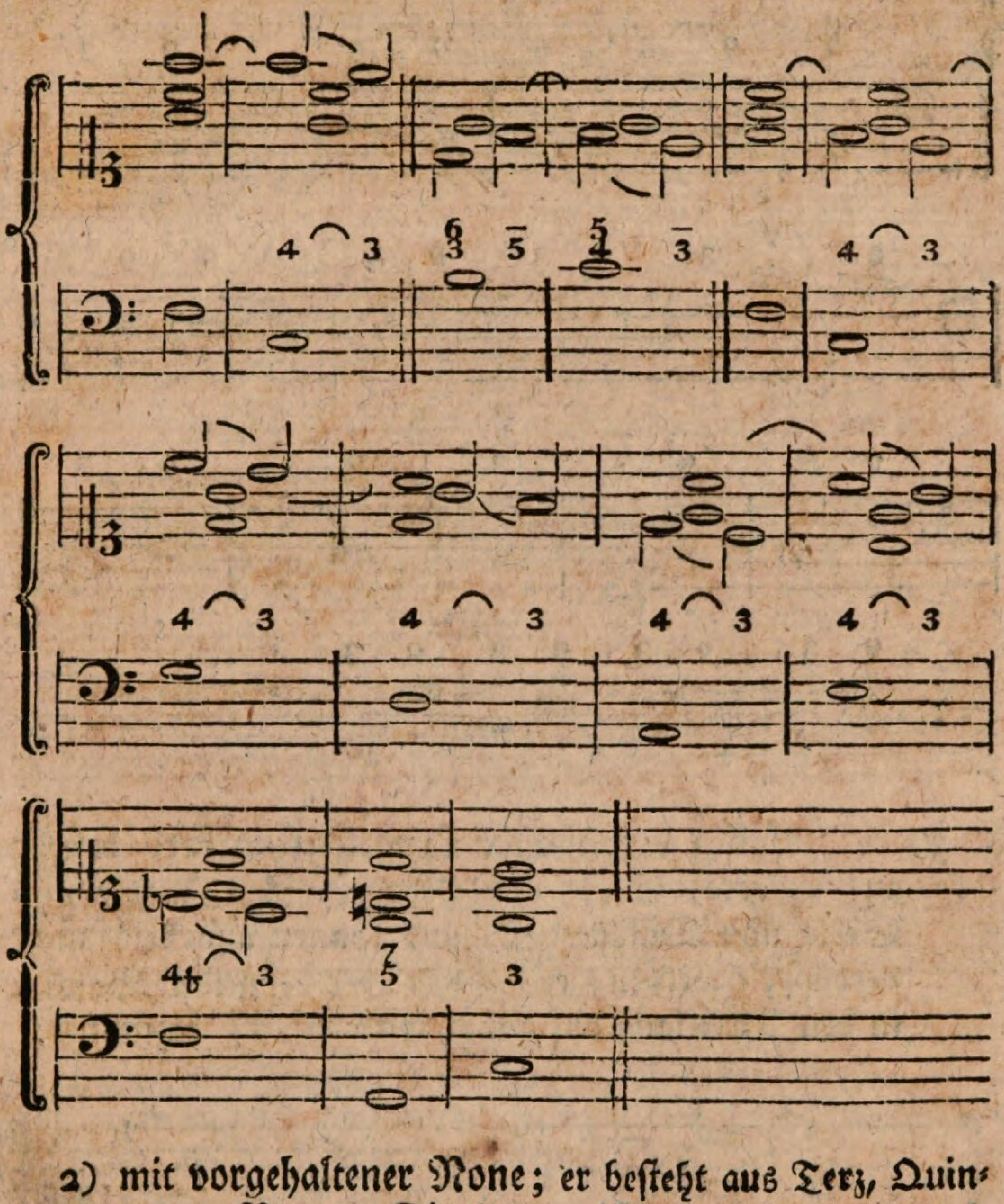
a) bei dem Dreiklange und

b) bei dem wesentlichen Septimenakkorde.

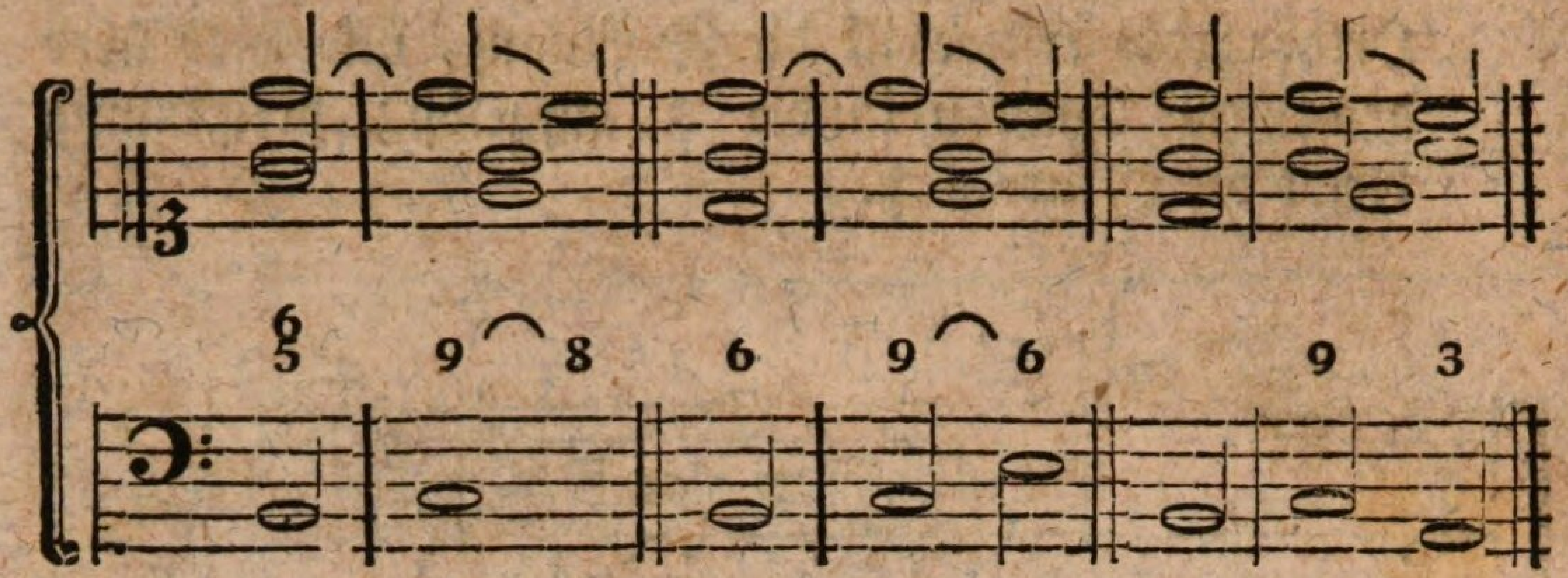
a) Der Dreiklang

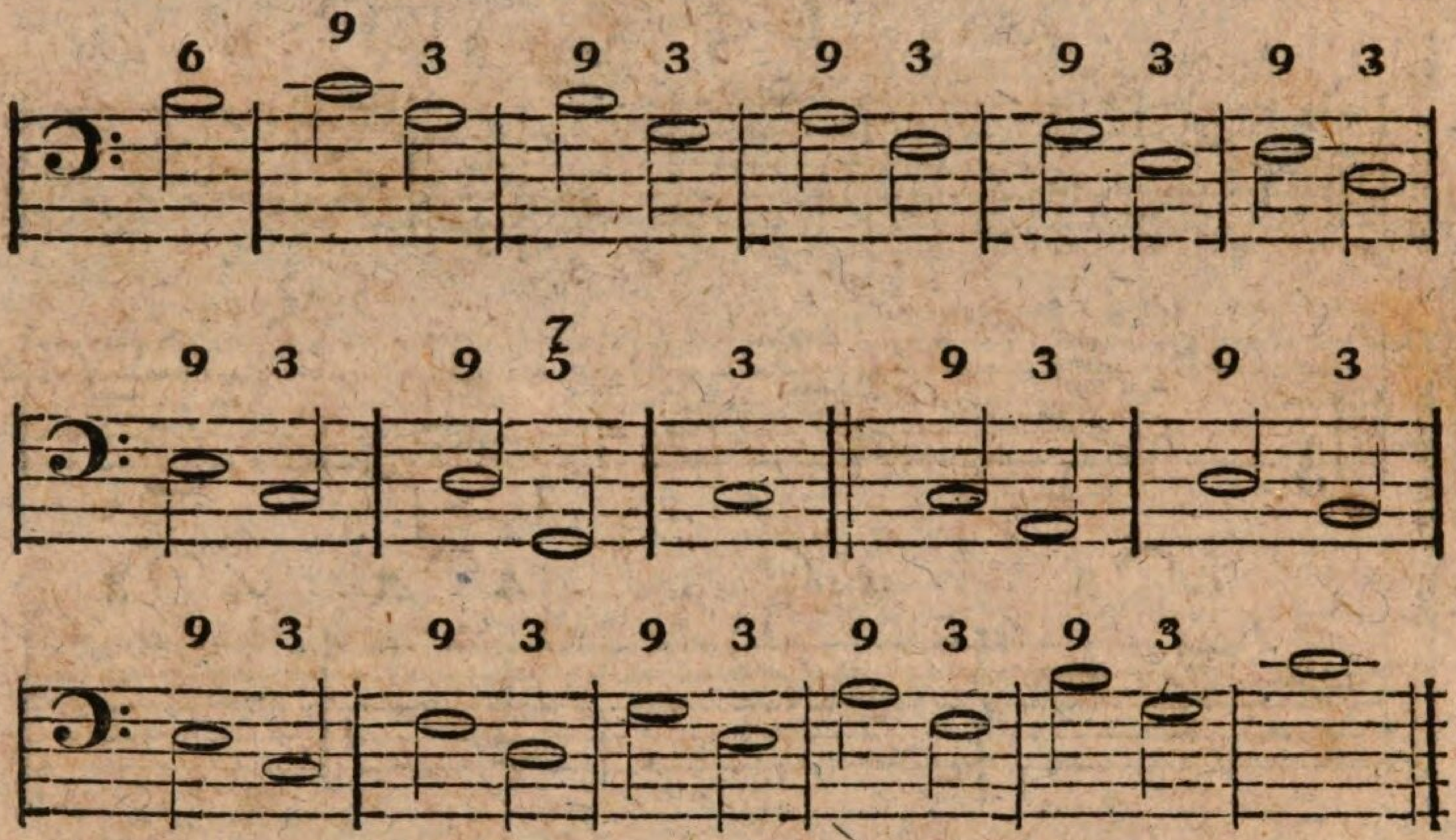
1) mit der zufälligen Quarte wird mit $\begin{smallmatrix}5\\4\end{smallmatrix}$ oder 4 3 bezeichnet; er besteht alsdenn aus Quarte, Quinte und Oktave;

Oktave; die erstere ist die Dissonanz, und wird über demselben Baßton in die 3 aufgelöst; dreistimmig bleibt die Oktave weg.

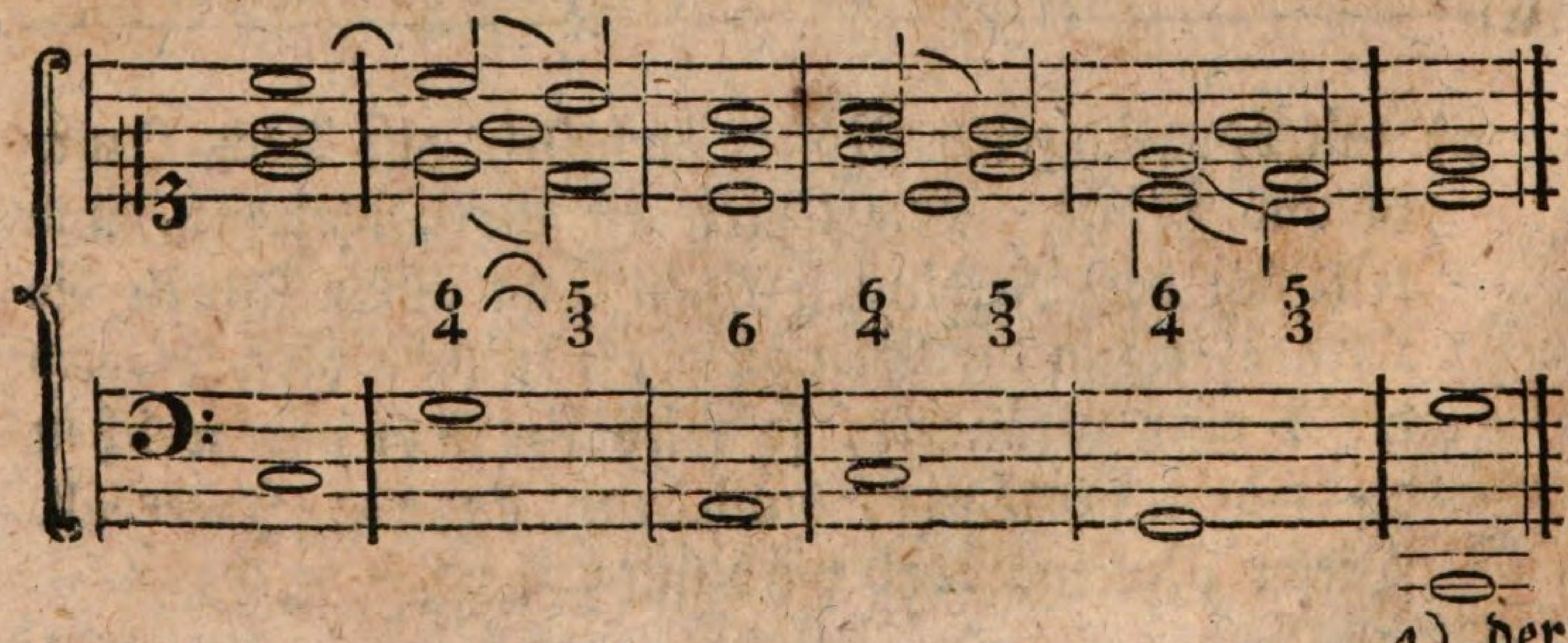


2) mit vorgehaltener None; er besteht aus Terz, Quinte und None. Die letztere ist die Dissonanz, und tritt bei der Resolution einen Ton unter sich in die Oktave, wenn der Baßton der nämliche bleibt; wird dieser aber verändert, so wird der Ton, in welchen die None herabgeht, auch ein anderes Intervall. Dieser Nonenakkord wird mit $\overline{9}$ bezeichnet.



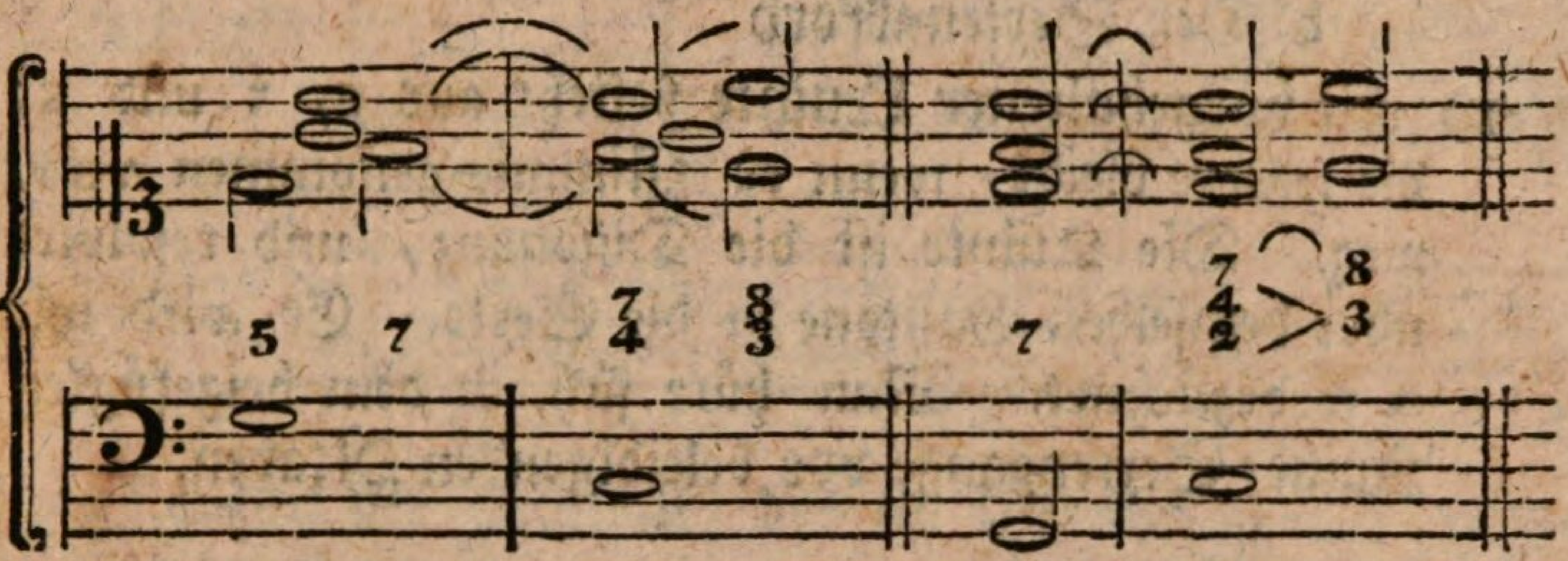


3) der zufällig dissonirende Quartsextenakkord besteht aus Quarte, Sexte und Oktave. Die Quarte und Sexte sind Dissonanzen, und können also beide nicht verdoppelt werden; er löst sich über demselben Baßton in den Dreiklang auf, und wird mit $\begin{smallmatrix}6&5\\4&3\end{smallmatrix}$ bezeichnet:

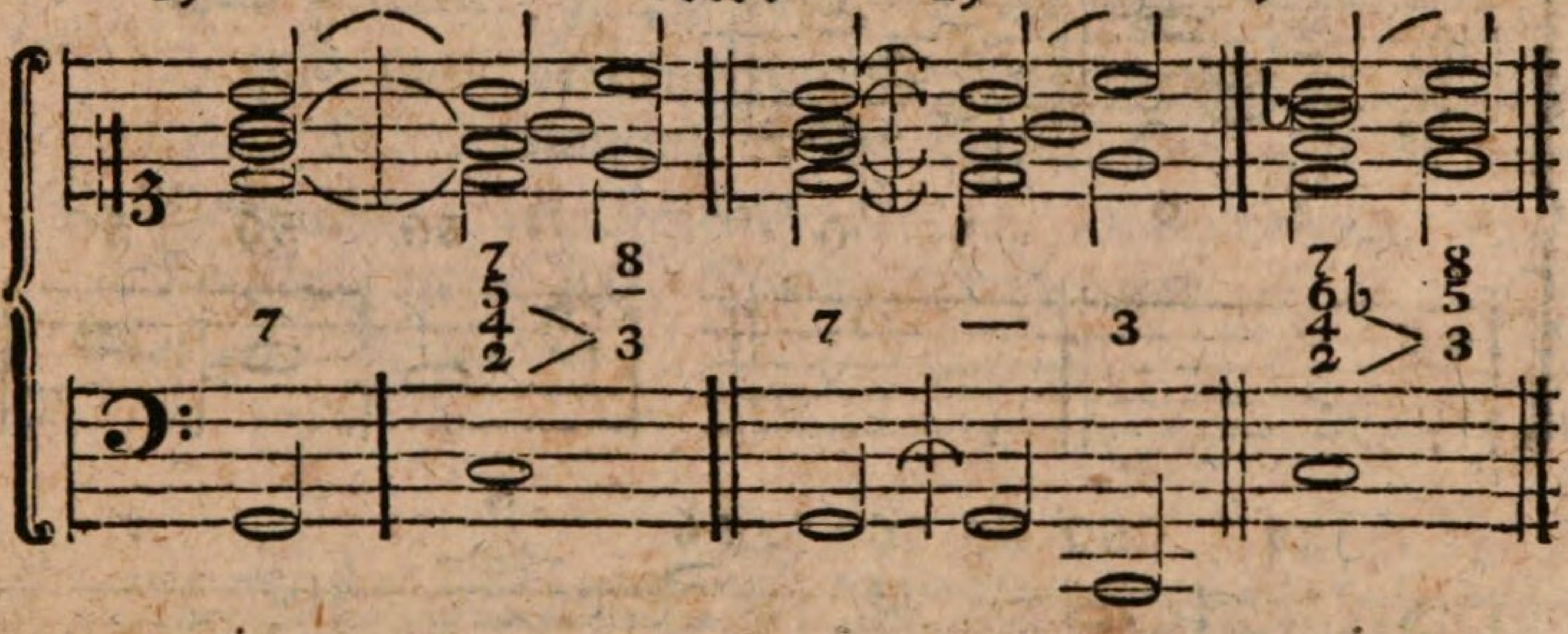


4) der zufällige Quartseptimenakkord besteht aus 4, 5 und 7. Quarte und Septime sind Dissonanzen, und gehen über den nämlichen Baßton in den Dreiklang über. Er wird mit $\begin{smallmatrix}7 & 8\\ 4 & 3\end{smallmatrix}$ bezeichnet a). Auch ist zuweilen die Sekunde noch dabei, welche in die Terz oder Prime geht b). Manchmal auch noch die kleine Sexte, welche in die Quinte herab tritt c).

a) b)

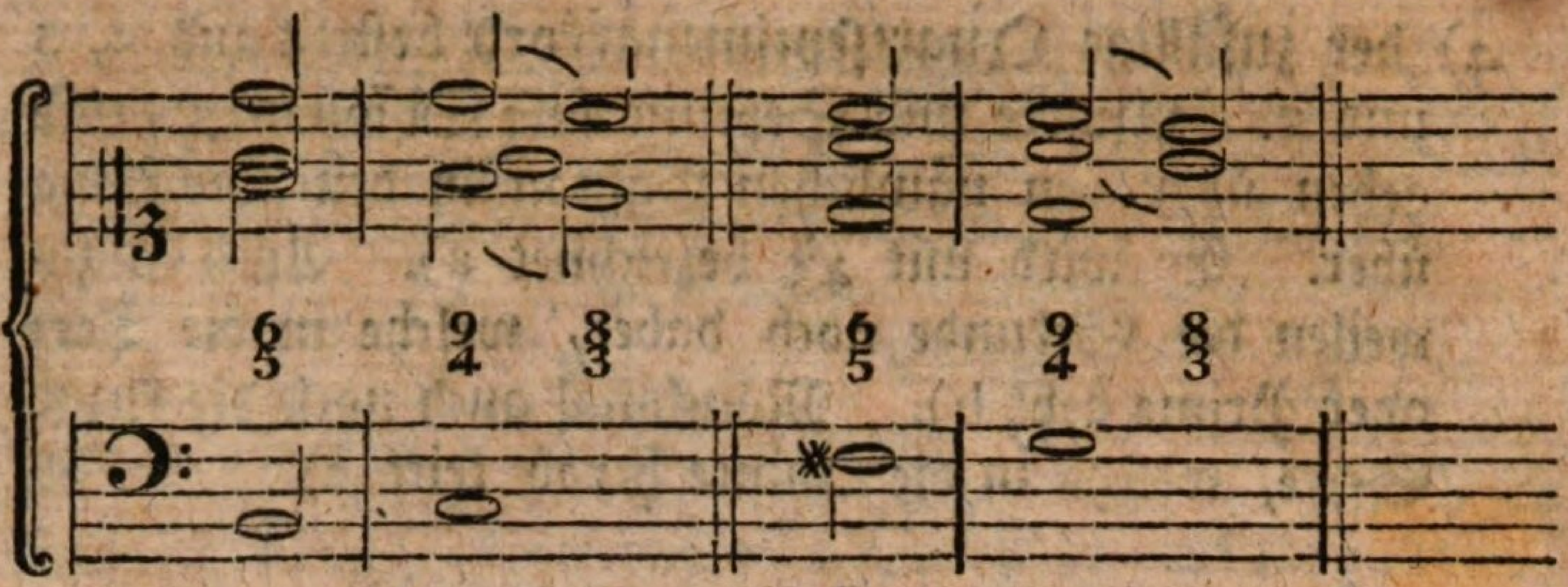


1) oder: 2) c)



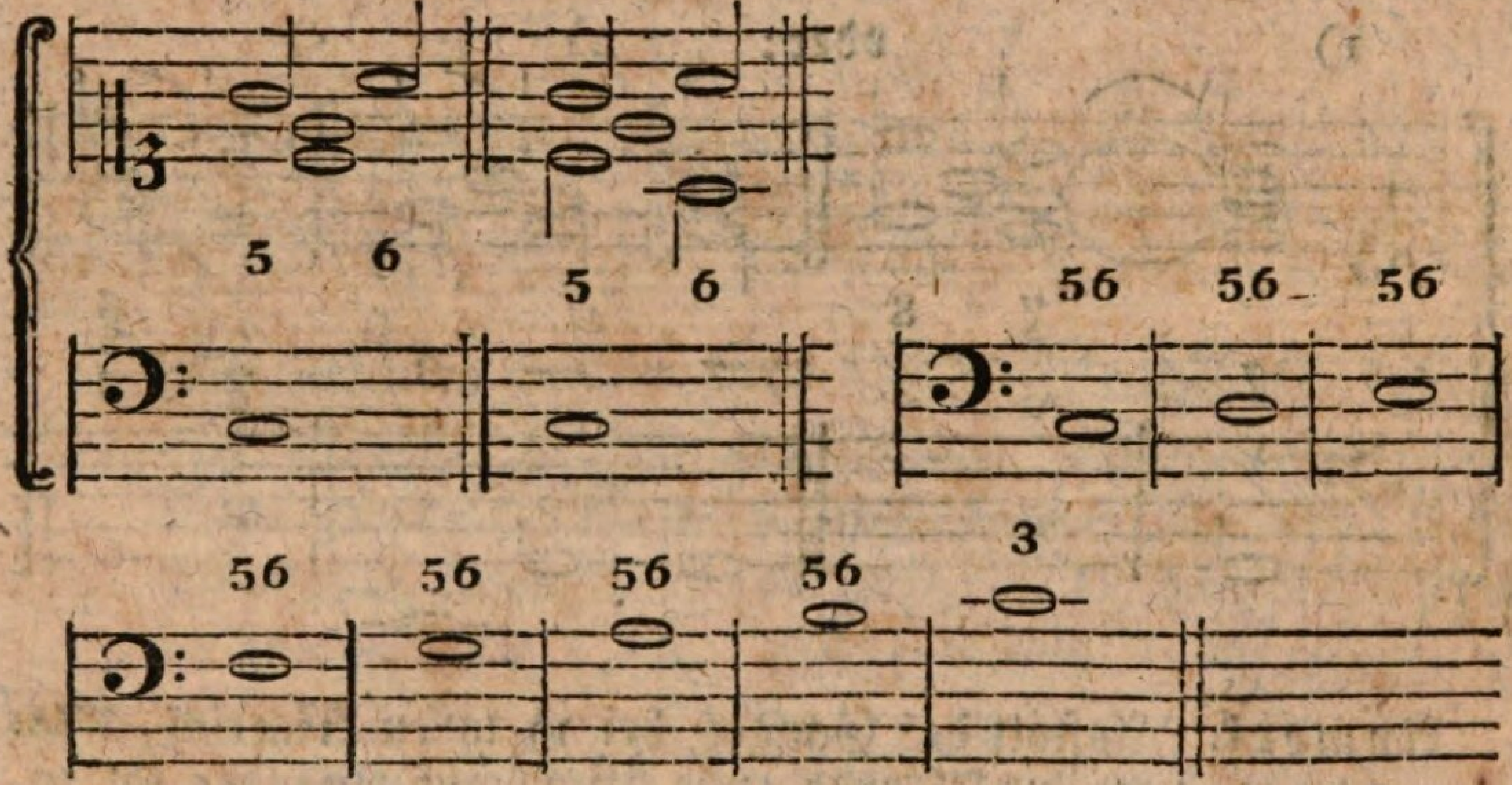
Anmerk. Anstatt des Ganges bei 1) lassen **Martini**, **Mozart** ꝛc. auch die Akkorde, wie bei 2) auf einander folgen, und es klingt sehr angenehm.

5) der Quartnonenakkord besteht aus 4, 5 und 9. Die None und Quarte dissoniren, und lösen sich, wie die vorigen, in den Dreiklang auf; er wird mit $\begin{smallmatrix}9 & 8\\ 4 & 3\end{smallmatrix}$ angedeutet:



b) Der Sextenakkord

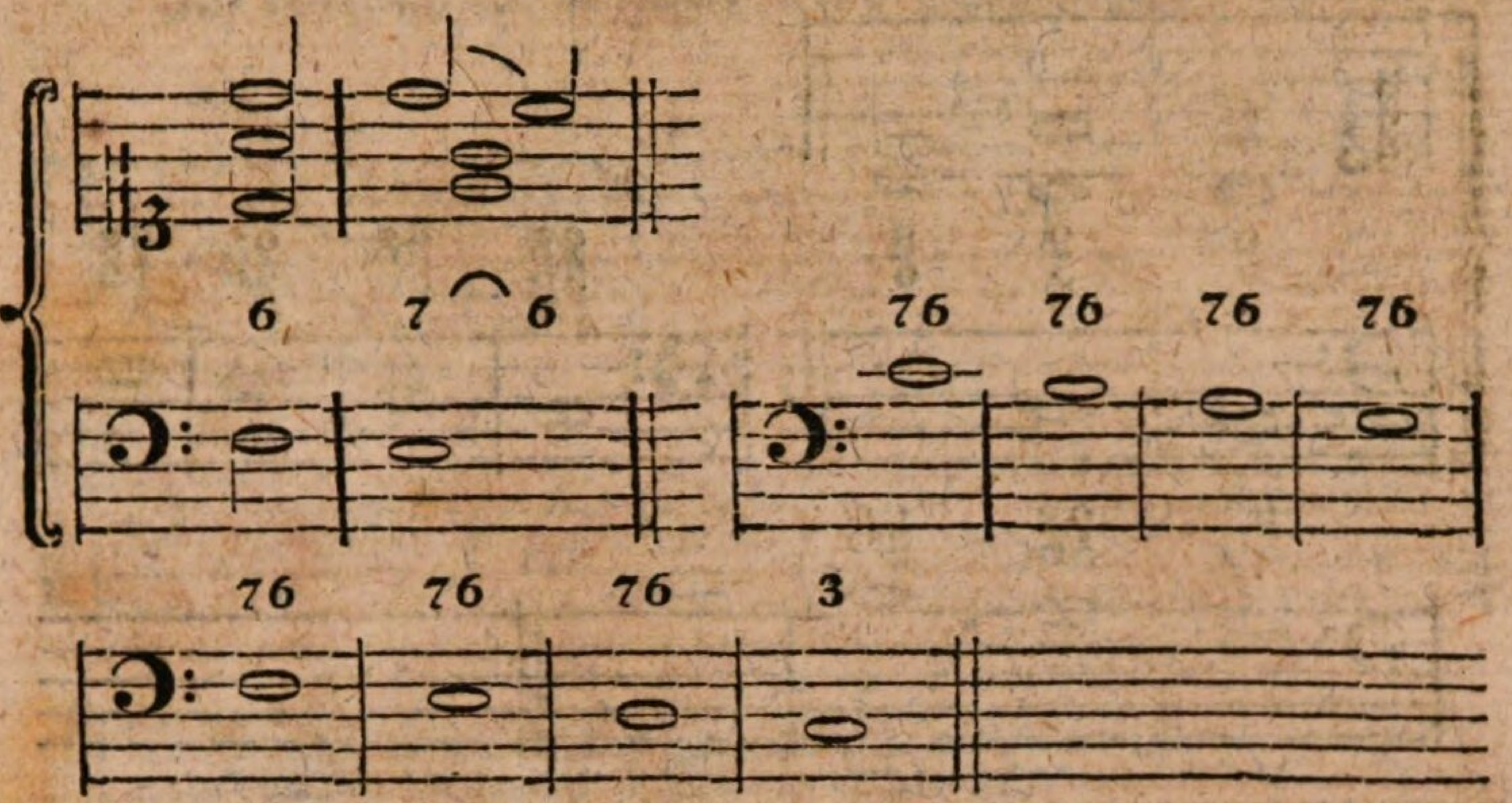
1) mit vorgehaltener Quinte besteht aus 3, 5 und 8; die letztere bleibt, wenn er 3stimmig genommen wird, weg. Die Quinte ist die Dissonanz, und resolvirt über demselben Baßtone in die Sexte. Er wird mit 5 6 bezeichnet. Man hüte sich in dem beigefügten Quint-Sextengange vor beleidigenden Oktaven.



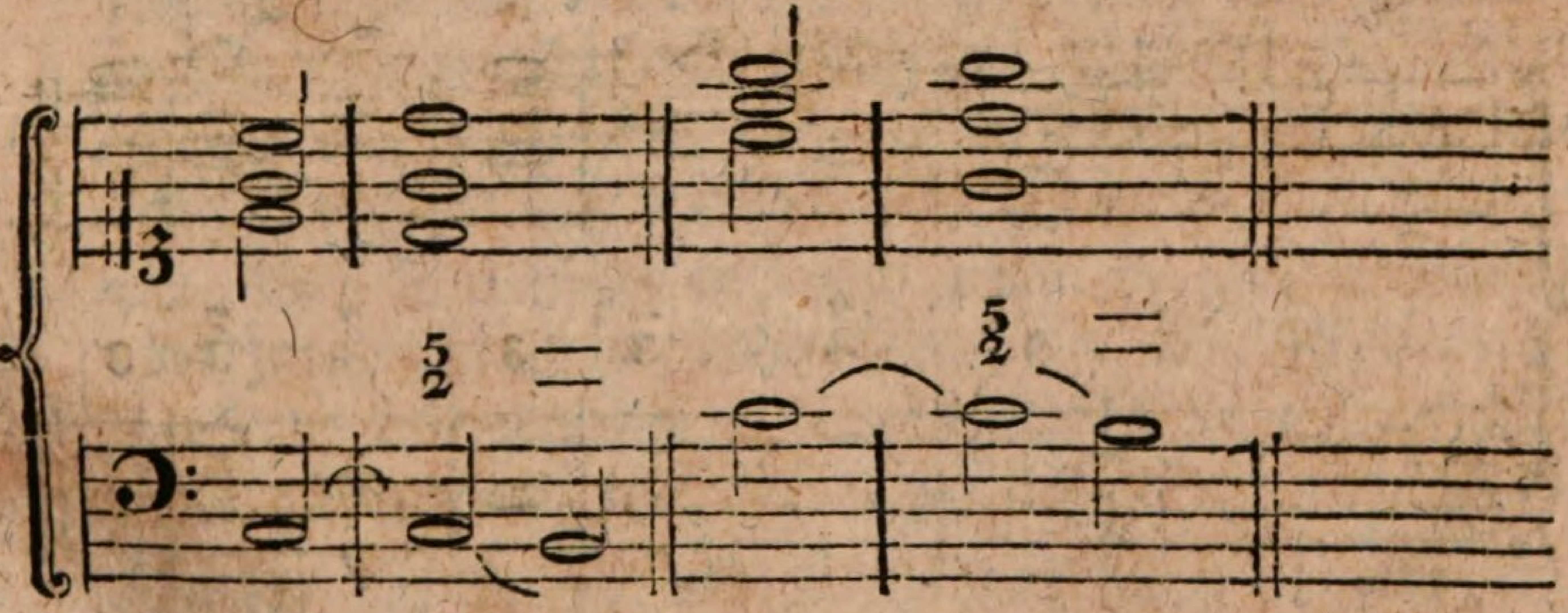
4stimmig kan man bei der Auflösung die 6 verdoppeln.

2) mit der zufälligen Septime, besteht aus 3, 7, 8. Die Septime ist die Dissonanz, und geht bei der Auflösung herab in die Sexte; 3stimmig bleibt die 8 weg; 4stimmig kan man allenfalls in einer Reihe von

von zufälligen Septimenakkorden bei der Resolution die Sexte verdoppeln. Er wird mit 7 6 bezeichnet.

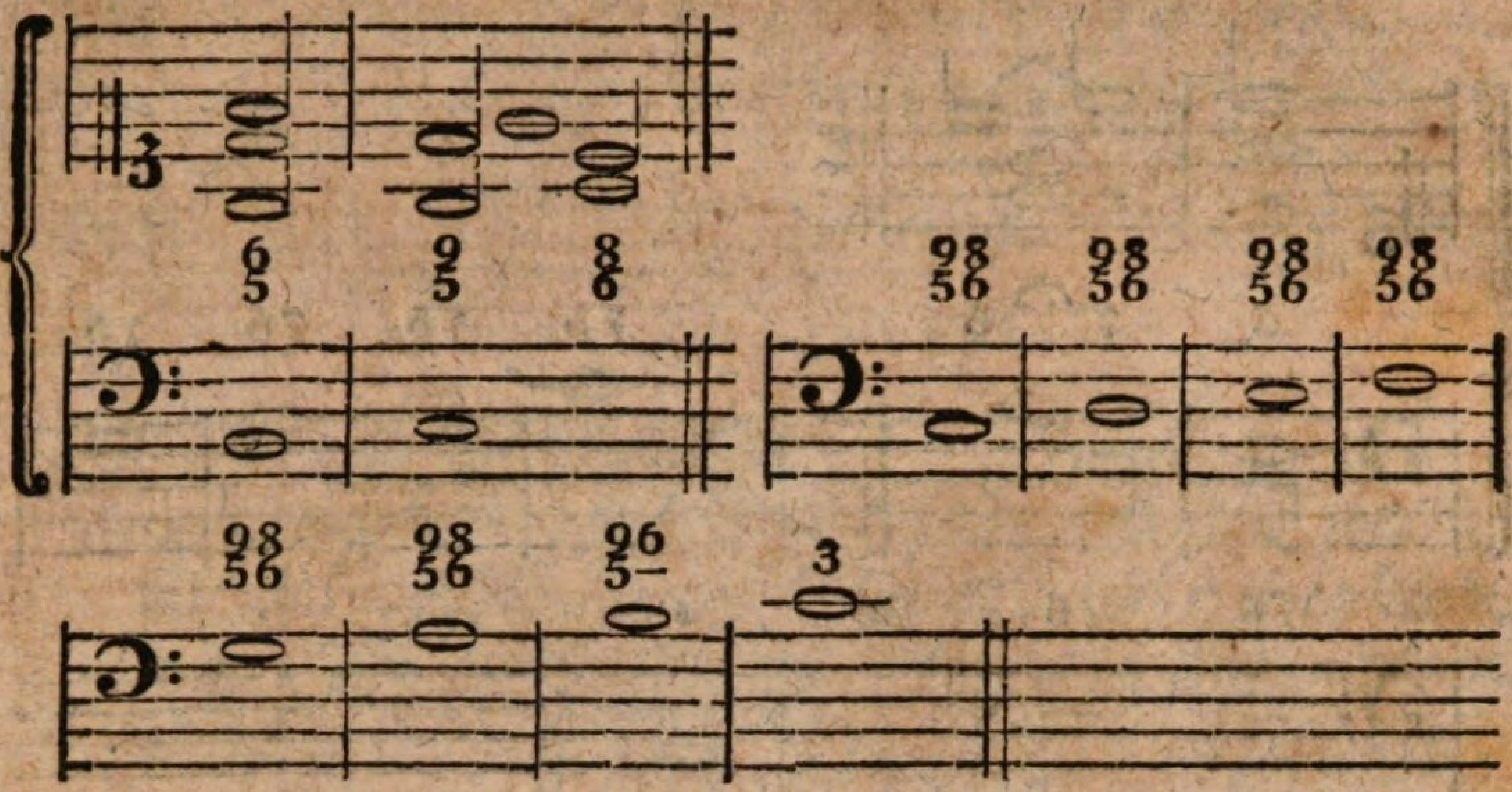


3) wenn der Vorhalt, der im Dreiklange die zufällige Quarte war, bei dem Sextenakkord in den Baß kömmt (§. 48, a) 1). Er besteht aus 2 und 5, und man verdoppelt eins dieser beiden Intervallen. Die Dissonanz ist im Basse, und geht in der Resolution bei liegenbleibenden Oberstimmen eine Tonstufe unter sich. Dieser Akkord wird mit $\frac{5}{2}$ angezeigt. Z. B.



4) mit vorgehaltener None und Quinte, besteht aus 3, 5 und 9. Die beiden leztern dissoniren, und gehen über demselben Basse, die Quinte in die Sexte

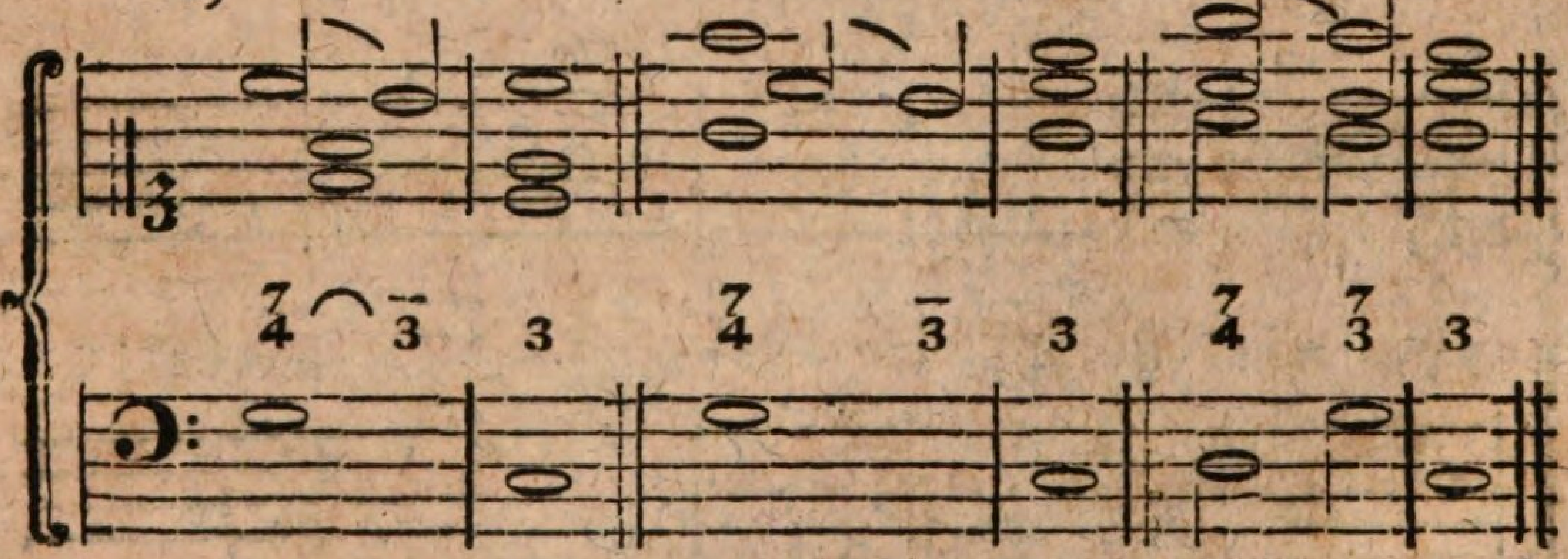
und die None in die Oktave. Man zeigt ihn mit $^{9\,8}_{5\,6}$ an.



c) Der wesentliche Septimenakkord.

1) mit vorgehaltener Quarte, besteht aus 4, 5 und 7. Man kann anstatt der 5 die 8 nehmen. Die Quarte ist die zufällige Dissonanz, und tritt in der Auflösung über den nämlichen Baßton eine Stufe unter sich a). Jedoch wird auch die Resolution der Quarte bis auf den folgenden Baßton verschoben b). Er wird mit $^{7}_{4}$ bezeichnet.

a)

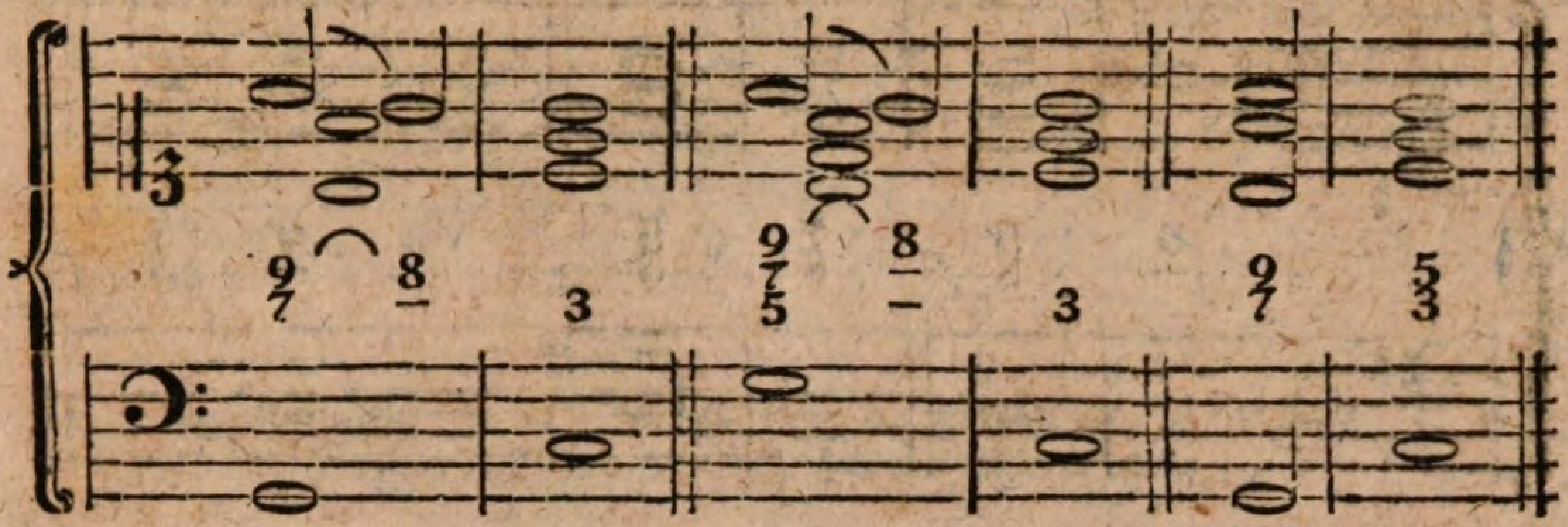


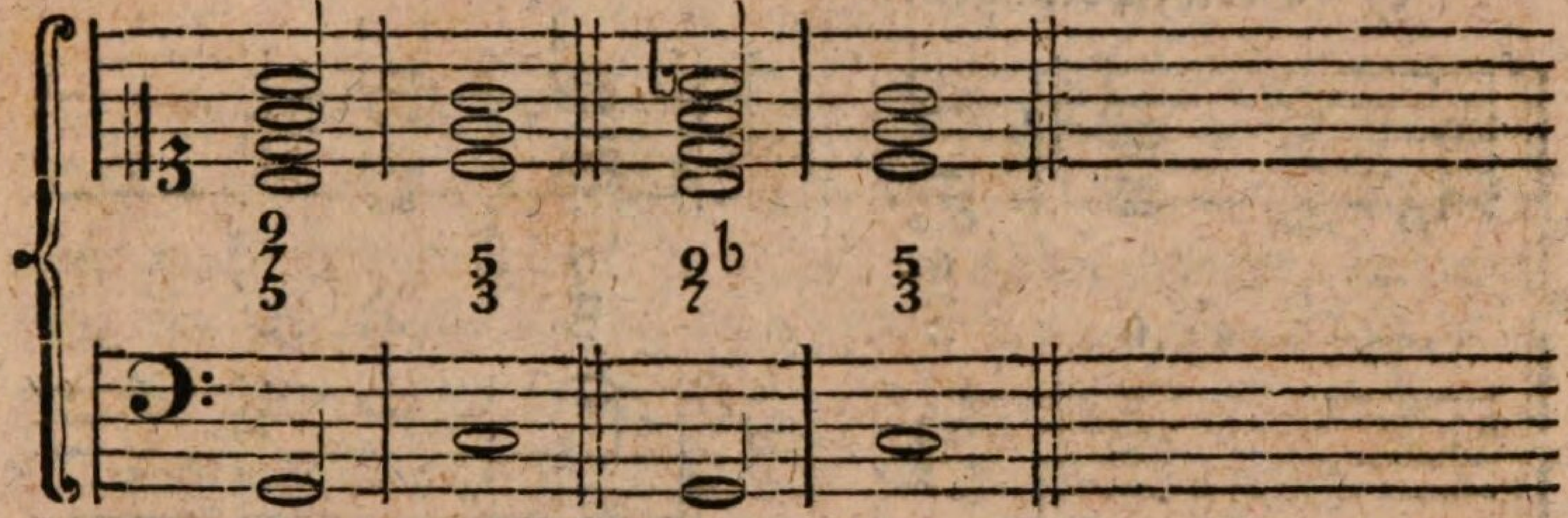
2) mit vorgehaltener None, besteht aus 3, 7 und 9. Die letztere ist der Vorhalt, und geht in der Resolution einen Ton unter sich. 5stimmig kömmt die

Quinte

Quinte darzu. Die Auflösung der None geschieht über dieselbe Baßnote a); oft aber wird sie auch bis auf die folgende verschoben b). Er wird mit $\frac{9}{7}$ bezeichnet.

a) b)





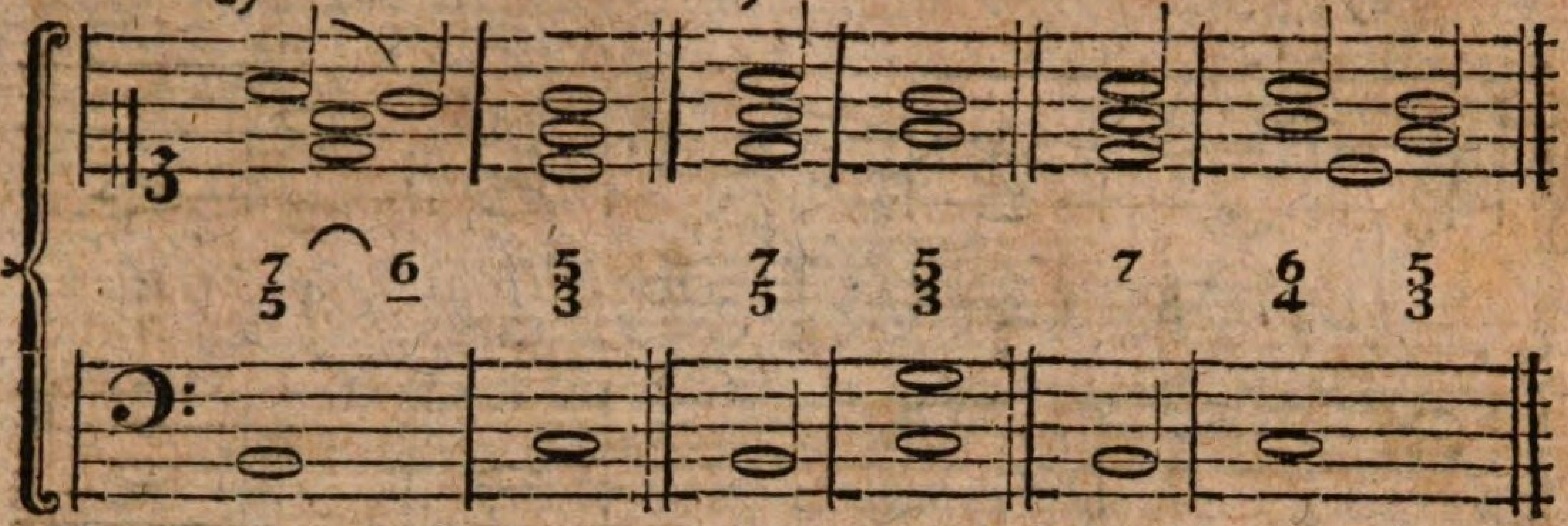
d) Der Quintsextenakkord:

1) mit vorgehaltener kleinen oder großen Septime, besteht aus 3, 5 und 7. Die Septime ist die zufällige Dissonanz, und tritt bei der Resolution einen Ton herunter in die Sexte über den nämlichen Baßton a). Aber noch weit gewöhnlicher wird die Resolution der Septime verschoben bis auf den folgenden Baßton, der allemal um einen Ton höher ist, und gehet in den Dreiklang oder zufälligen Quartsextenakkord über b). Man nennt ihn den uneigentlichen Septimenakkord. Er hat 3 Verwechslungen, wie der wesentliche Septimenakkord, nämlich den $\frac{6}{5}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{\frac{4}{5}}$, und $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{\frac{4}{2}}$ Akkord; durch die Art, wie er resolvirt, unterscheidet er sich von jenem c), und die Septime ist, sie mag in den Verwechslungen als 5, 3, oder Baßton erscheinen, eigentlich doch immer nur ein

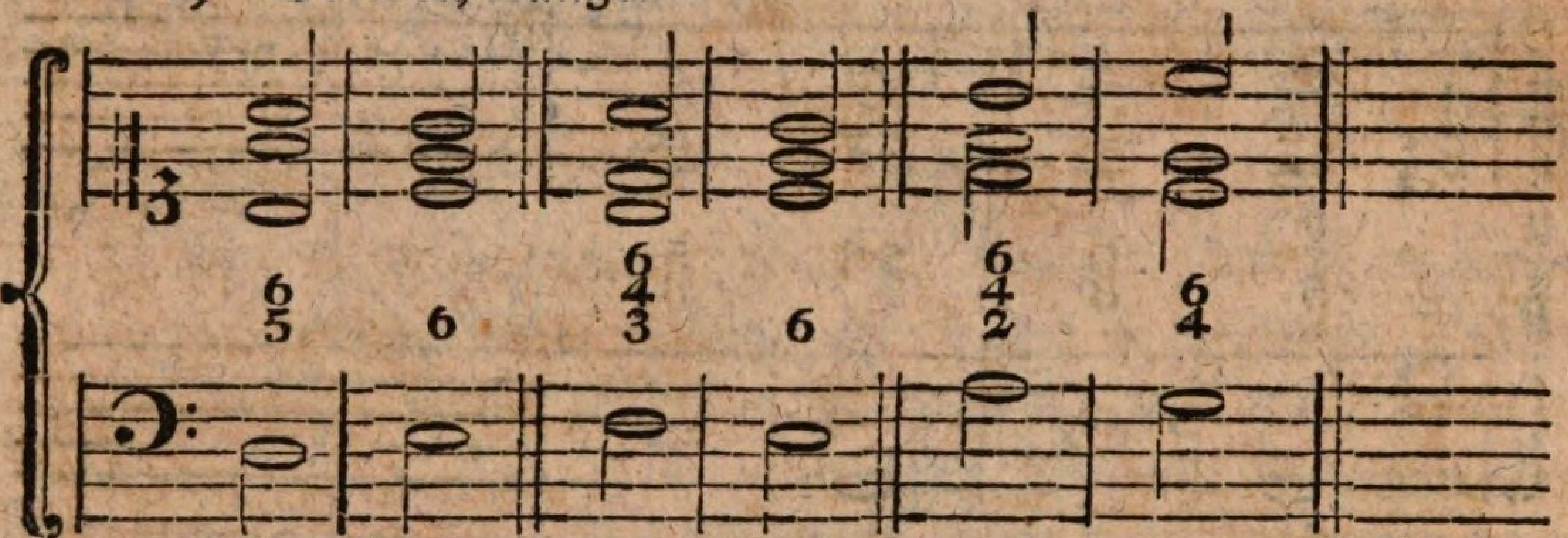
Vor-

Vorhalt. Dieser Akkord wird mit $\frac{7}{5}$ oder nur mit 7 beziffert, und seine Verwechslungen so, wie die des wesentlichen Septimenakkords.

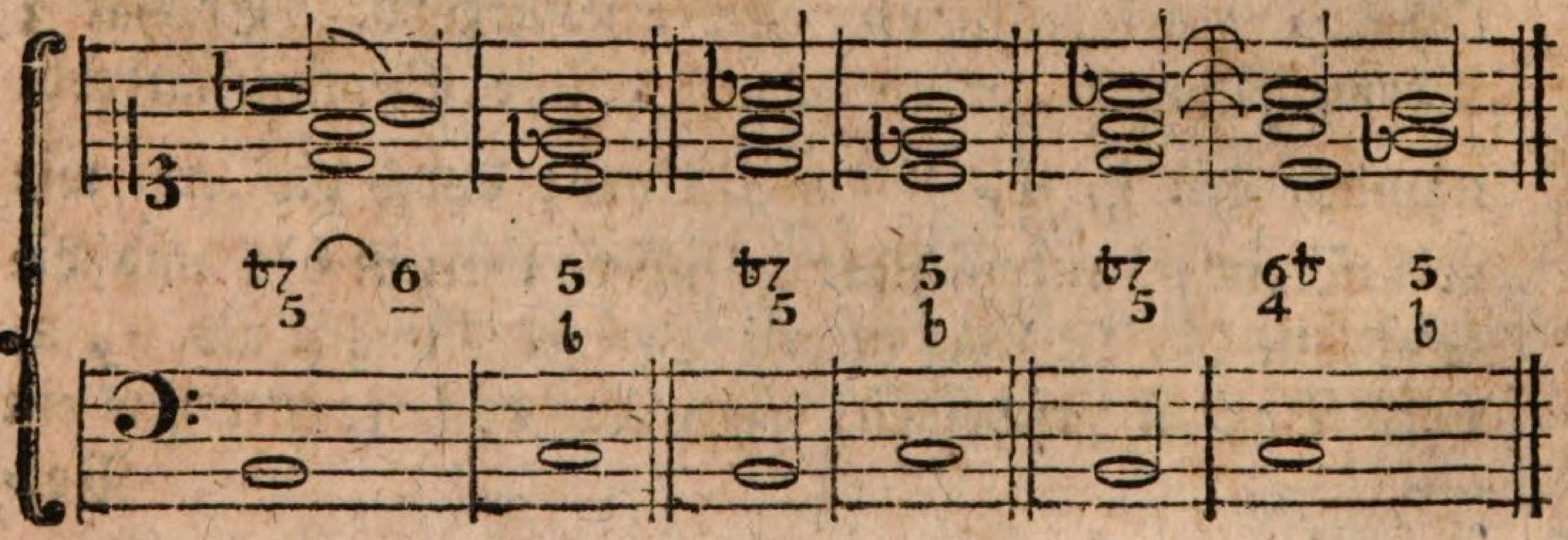
a) b)

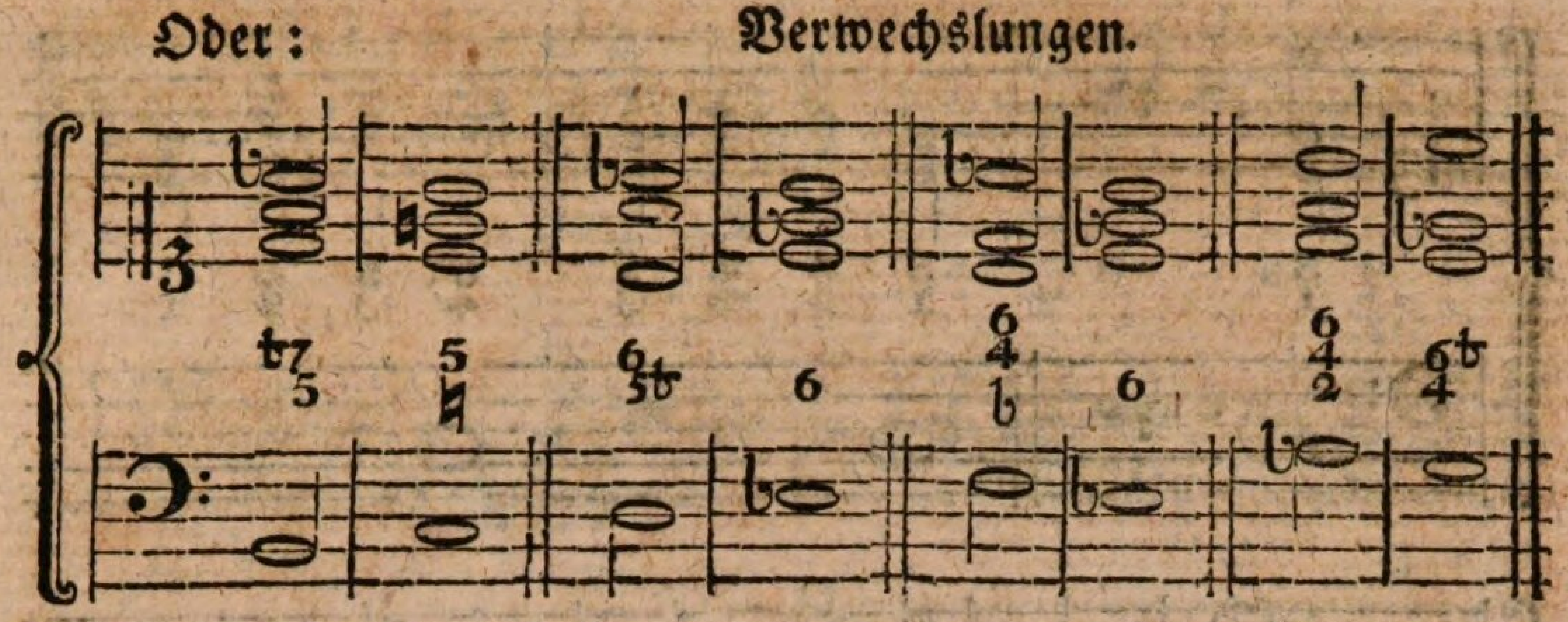


c) Verwechslungen.



2) mit vorgehaltener verminderten Septime; er besteht ebenfalls aus 3, 5 und ♮7. Der verminderte Septimenakkord wird ganz so behandelt, wie der vorhergehende uneigentliche Septimenakkord; eben so hat er auch seine Verwechslungen, die sehr oft vorkommen. Er wird mit ♮7 oder ♯7 oder ♮7/5 bezeichnet, und besteht aus 3 kleinen übereinander gesetzten Terzen, die eine angenehme Würkung thun. Ich werde seiner noch einmal gedenken.



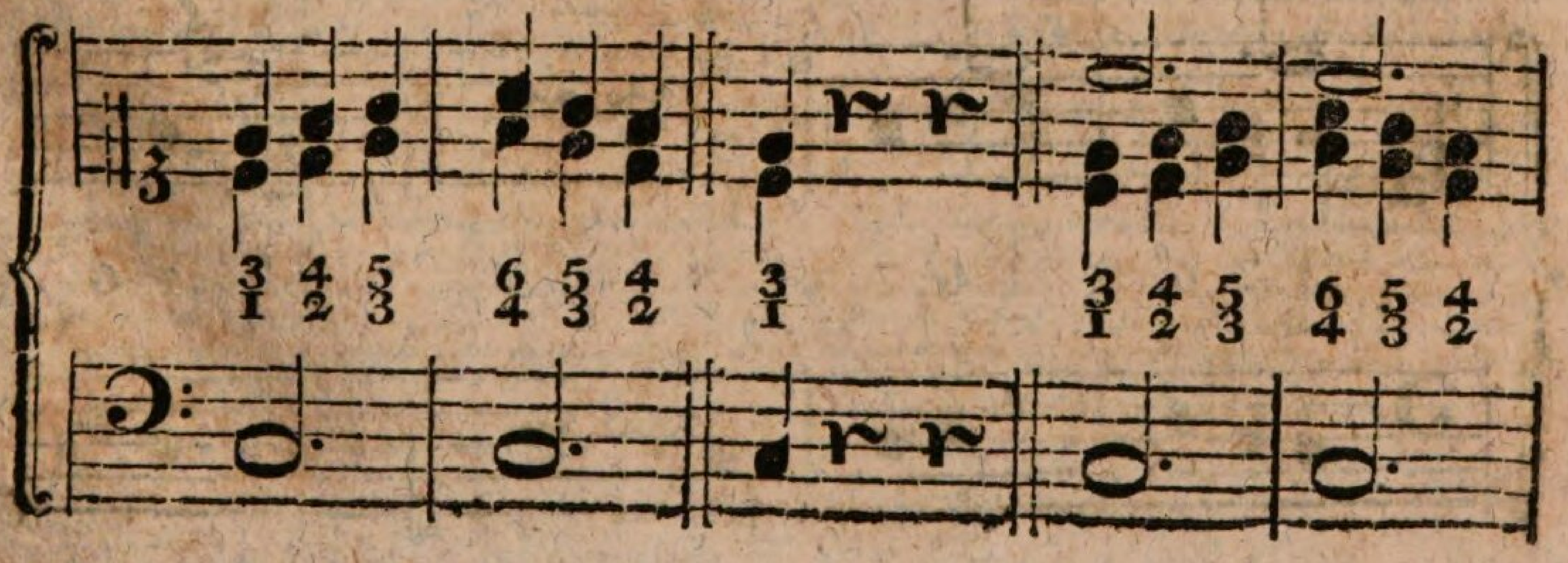


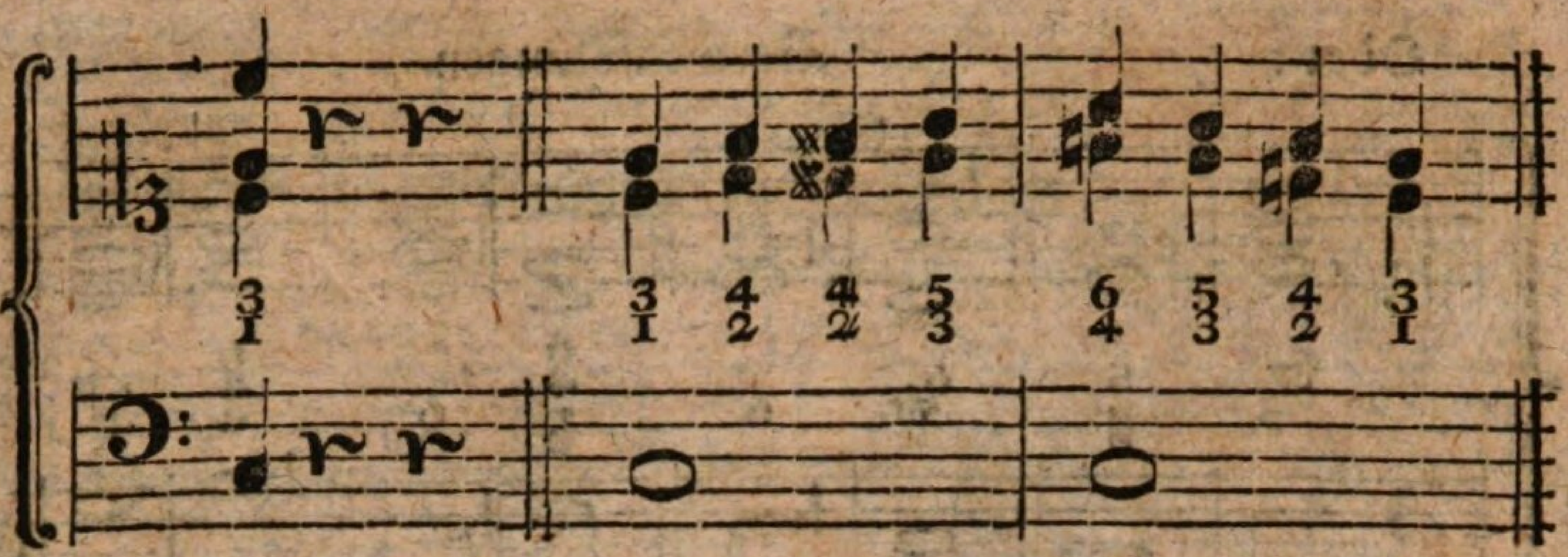
IV. Von der Behandlung und dem Gebrauche der durchgehenden dissonirenden Akkorde.

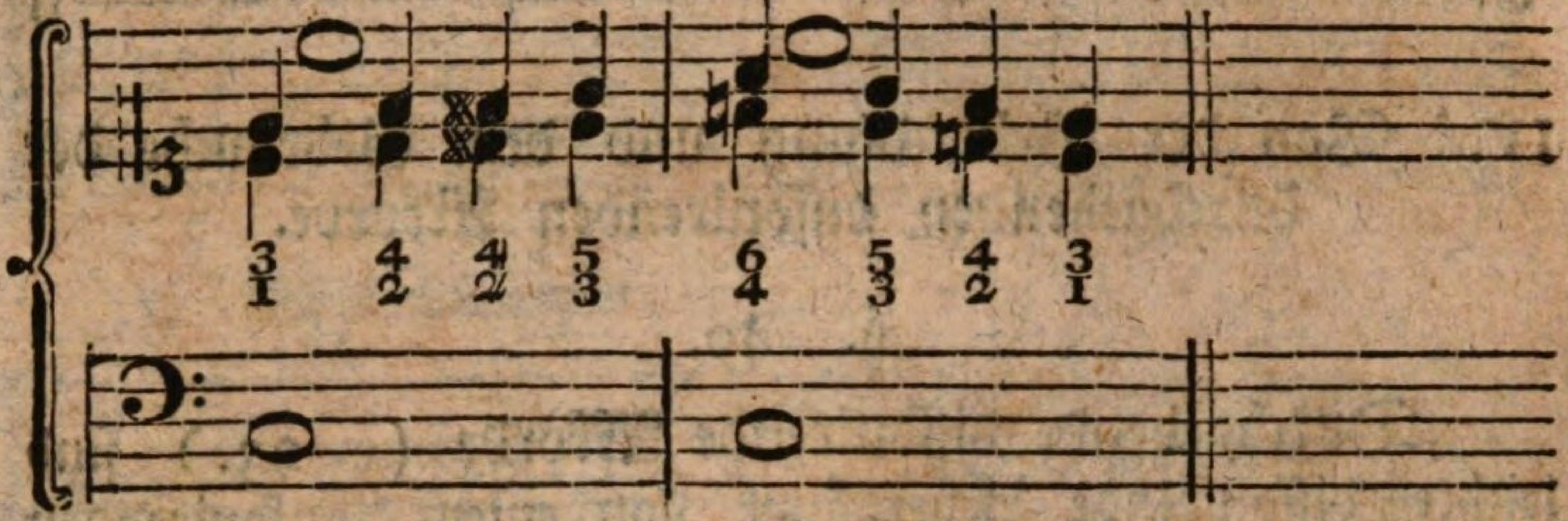
§. 49.

Durchgehende dissonirende Akkorde (§. 23.) sind leichte dissonirende Uebergänge von einem konsonirenden oder auch dissonirenden Akkorde zu einem andern, die aber von den Einschränkungen der bisher betrachteten Dissonanzen frei sind, d. h. deren Vorbereitung und Auflösung nicht so genau bestimmt ist. Besonders wird durch ihre Dazwischenkunft das weniger zusammenhängende zwischen 2 Konsonanzen vermieden, sie geben der Melodie und Harmonie einen sanftern Fluß und angenehmern Fortgang. Hierzu gehören

1) der Sekundquartenakkord, er besteht aus 2 und 4, und wird mit $\frac{4}{2}$ angedeutet; 4stimmig kann man die 8 darzu nehmen; sie muß aber in den Diskant kommen. Die 2, und 4 sind Dissonanzen, und gehen entweder eine Stufe über oder unter sich. Z. B.

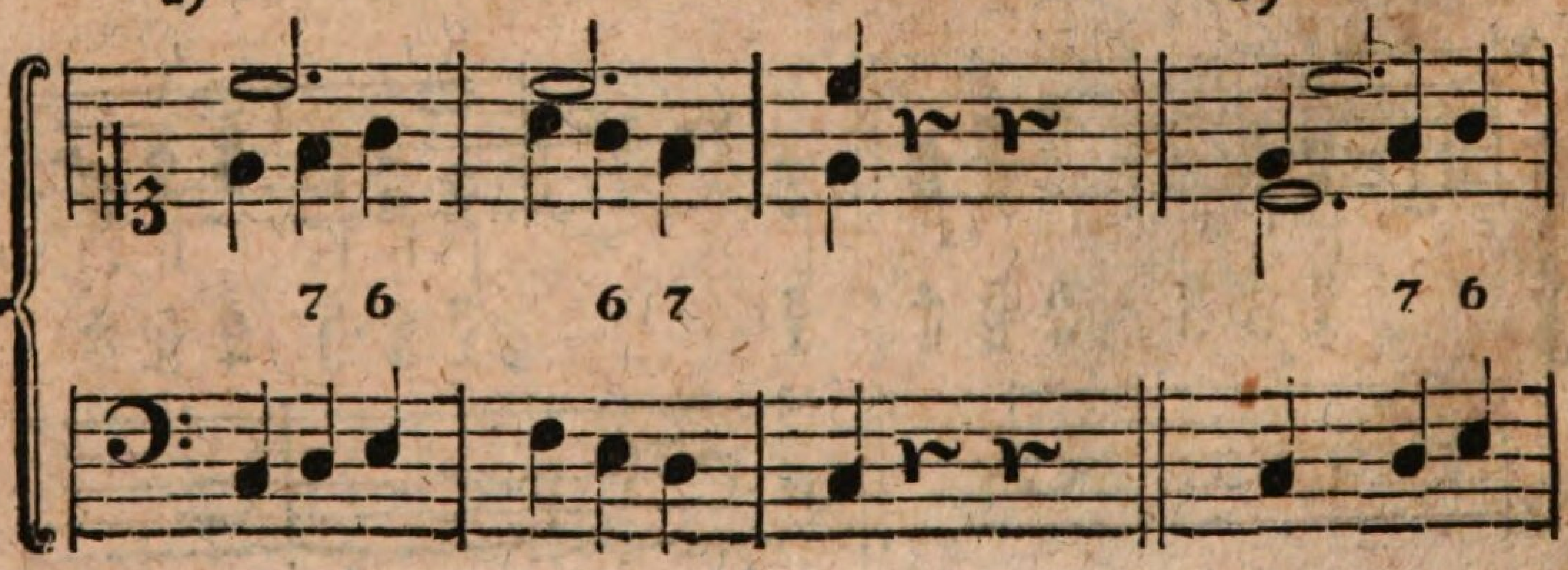


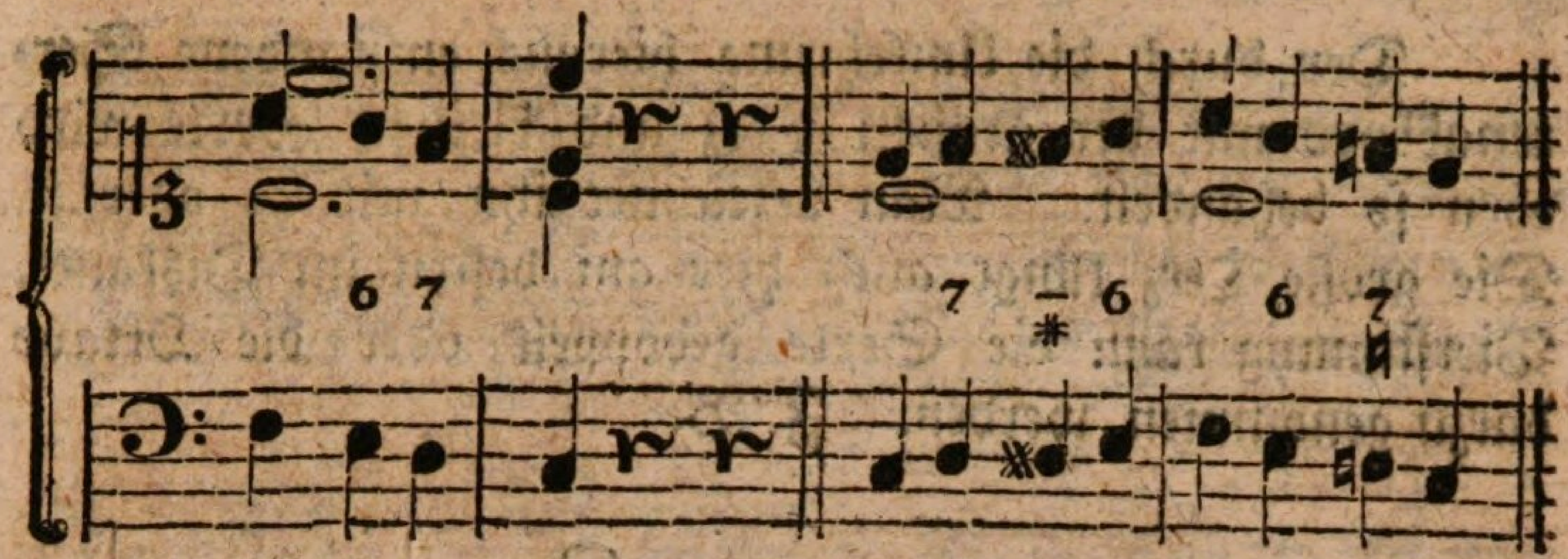




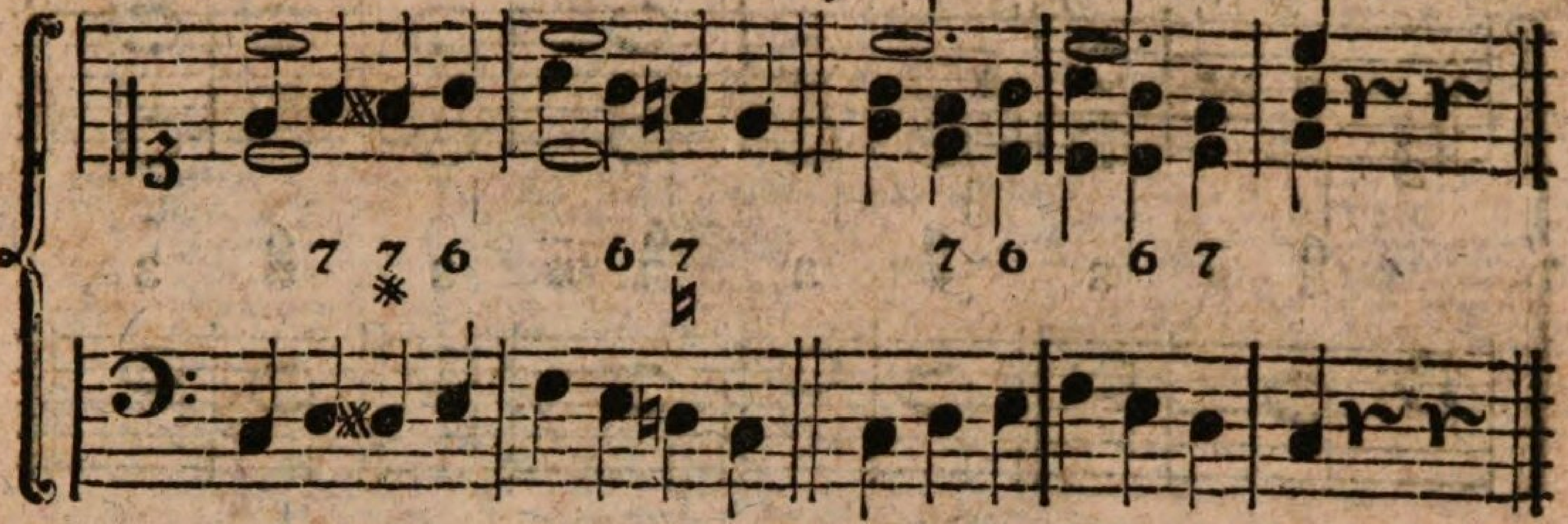
2) der durchgehende Septimenakkord entstehet aus der Umkehrung des vorhergehenden 1), und wird mit 7 angezeigt; 3stimmig nimmt man die Terz zur 7 a), 4stimmig wird die 7 verdoppelt b). Man wundere sich nicht über diese Verdoppelung, denn die Septime c ist hier nicht die eigentliche Dissonanz, sondern das durchgehende f im Alte und d im Basse dissoniren, weil sie in dem Stammakkorde die Dissonanzen sind (§. 1.): daher kann auch weder f noch d gut verdoppelt werden, und das Beispiel bei c), wo d gedoppelt ist, ist nicht so gut, als das mit der verdoppelten Septime.

a) b)



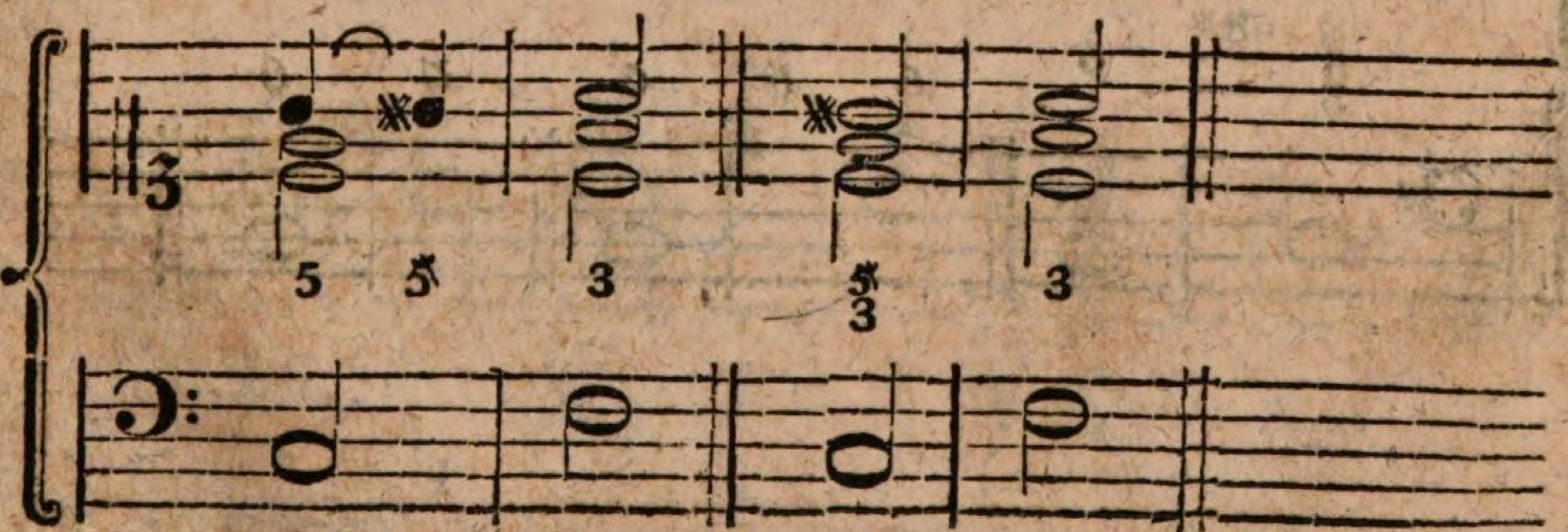


c)



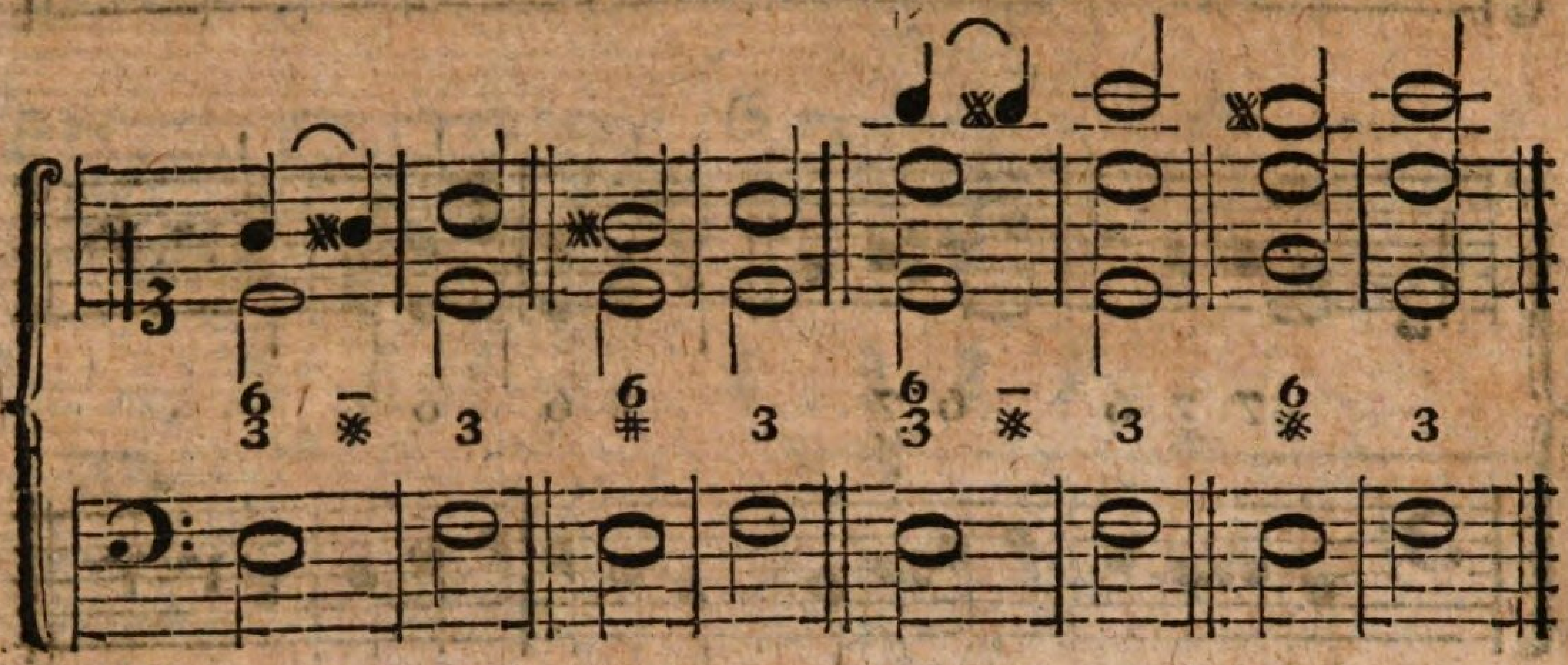
3) Der große Dreiklang mit der übermäßigen Quinte; sie wird entweder der reinen nachgeschlagen 1), oder mit der Terz und Oktave zugleich angegeben 2). Sie wird mit 5̸ oder 5♯ bezeichnet. Am besten klingt es, wenn man dieselbe im Diskante nimmt. Sie tritt im folgenden Akkorde, wie alle übermäßigen Intervalle, weil sie die Natur der Leitetöne haben, um einen halben Ton über sich:

1) 2)

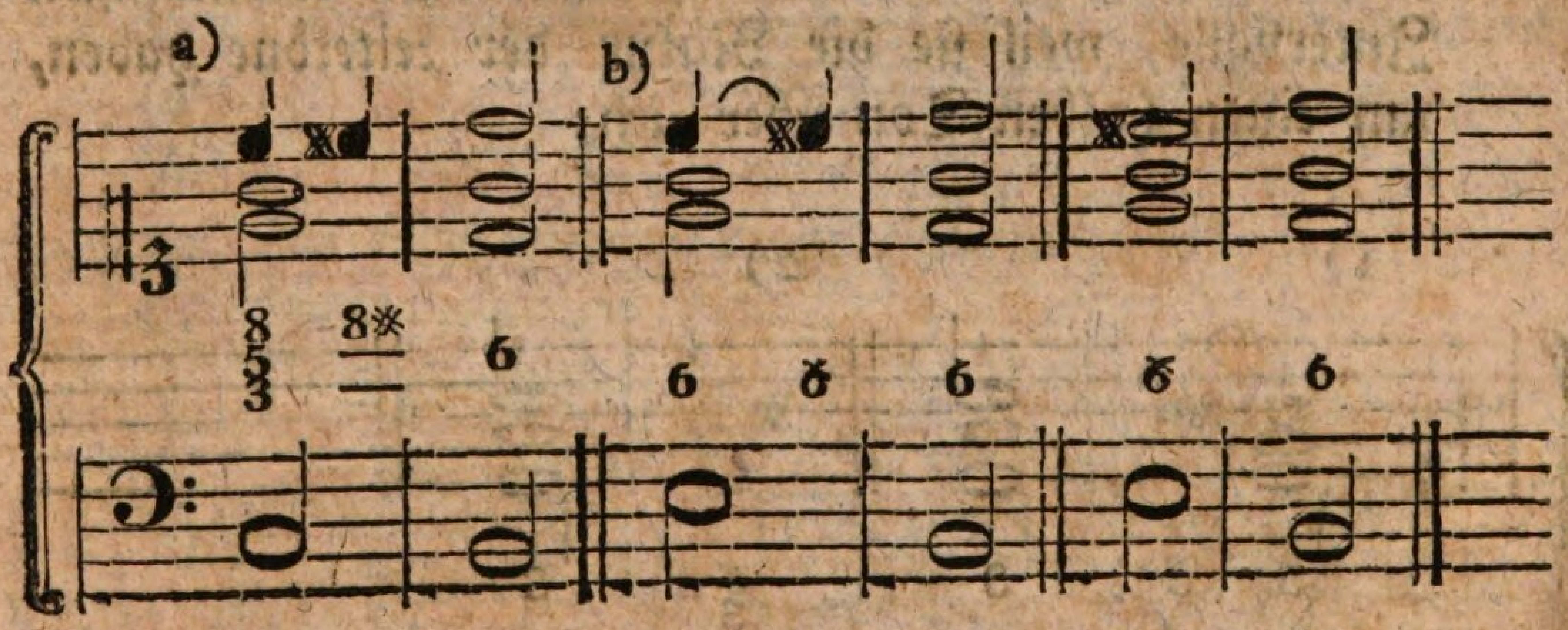


Der

Der durch die Umkehrung hieraus entstandene Sextenakkord mit der großen Terz und kleinen Sexte wird eben so behandelt. Man bezeichnet ihn mit $\begin{smallmatrix}6-\\3\sharp\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}6\\\sharp\end{smallmatrix}$. Die große Terz klingt auch hier am besten im Diskante. Vierstimmig kann die Sexte gedoppelt oder die Oktave darzu genommen werden. Z. B.

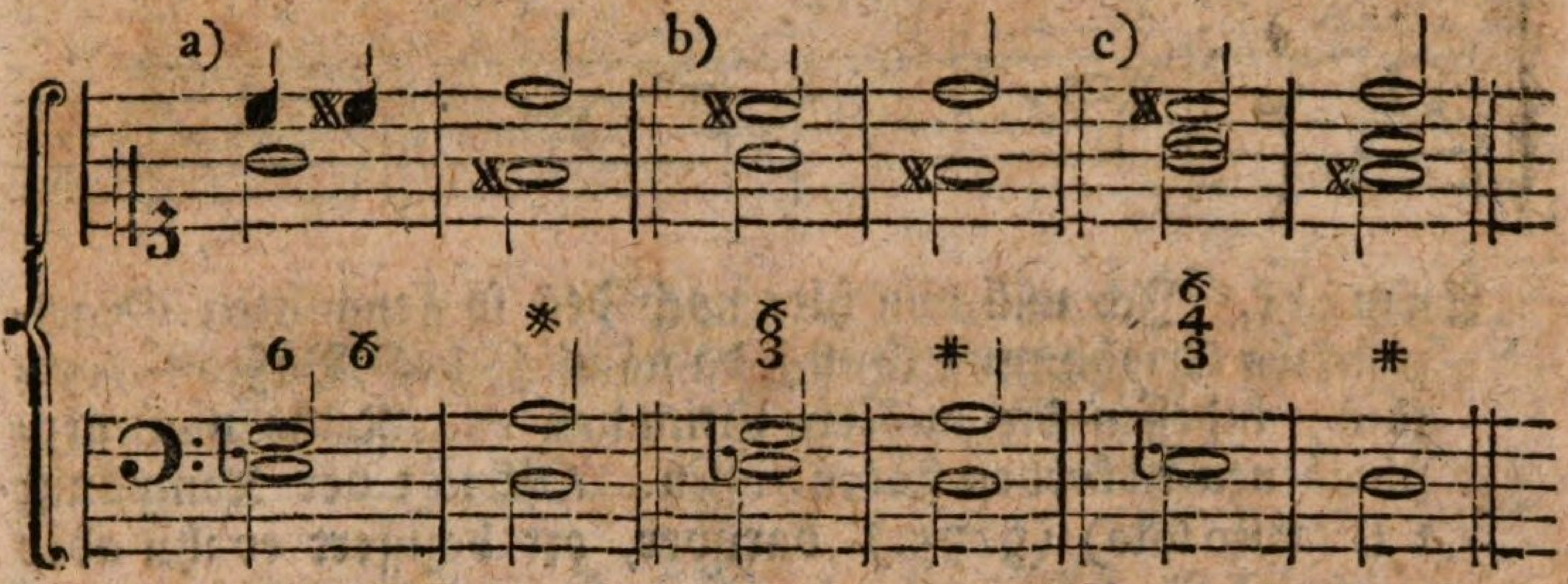


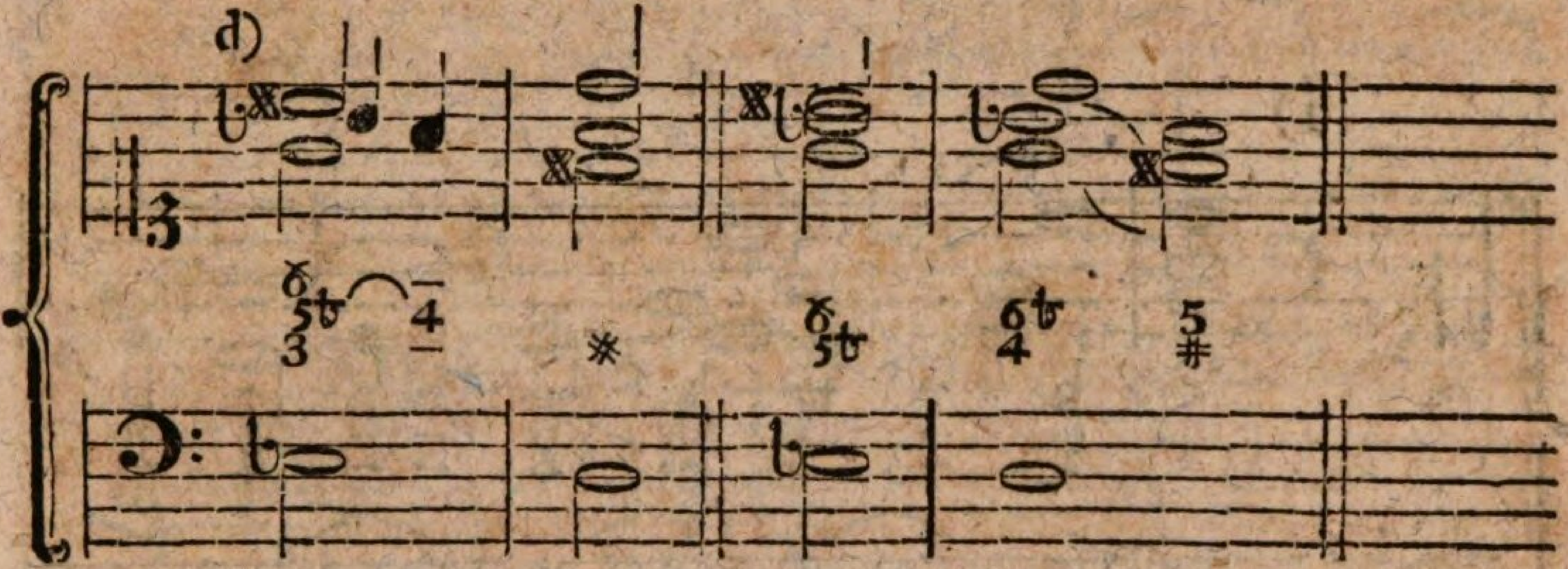
4) Die übermäßige Oktave, der reinen nachgeschlagen, im großen Dreiklange, wird mit $\begin{smallmatrix}8\,8\sharp\\5\\3-\end{smallmatrix}$ bezeichnet a). Durch Umkehrung dieses Akkordes entsteht ein Sextenakkord, in welchem der kleinen Sexte die große nachgeschlagen wird. Er wird mit $\begin{smallmatrix}6\,6\!\!/\\3-\end{smallmatrix}$ bezeichnet b).



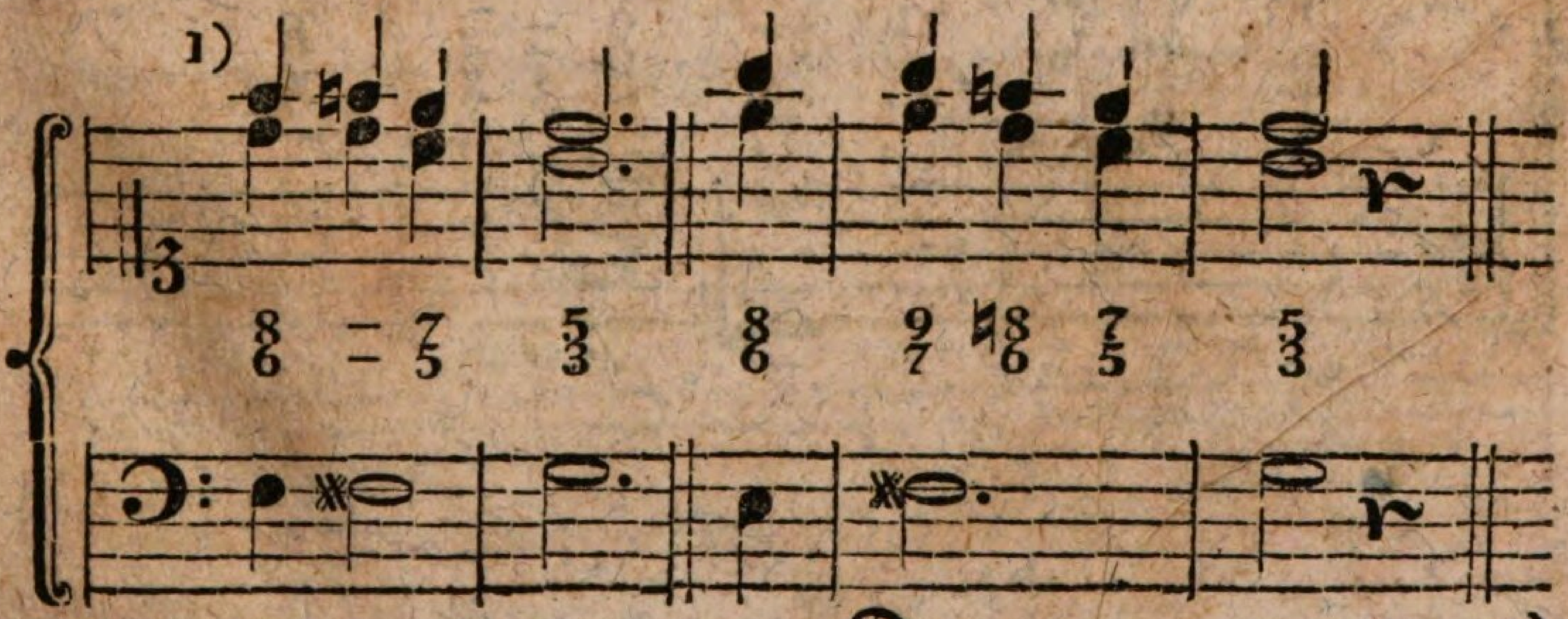
5) Die

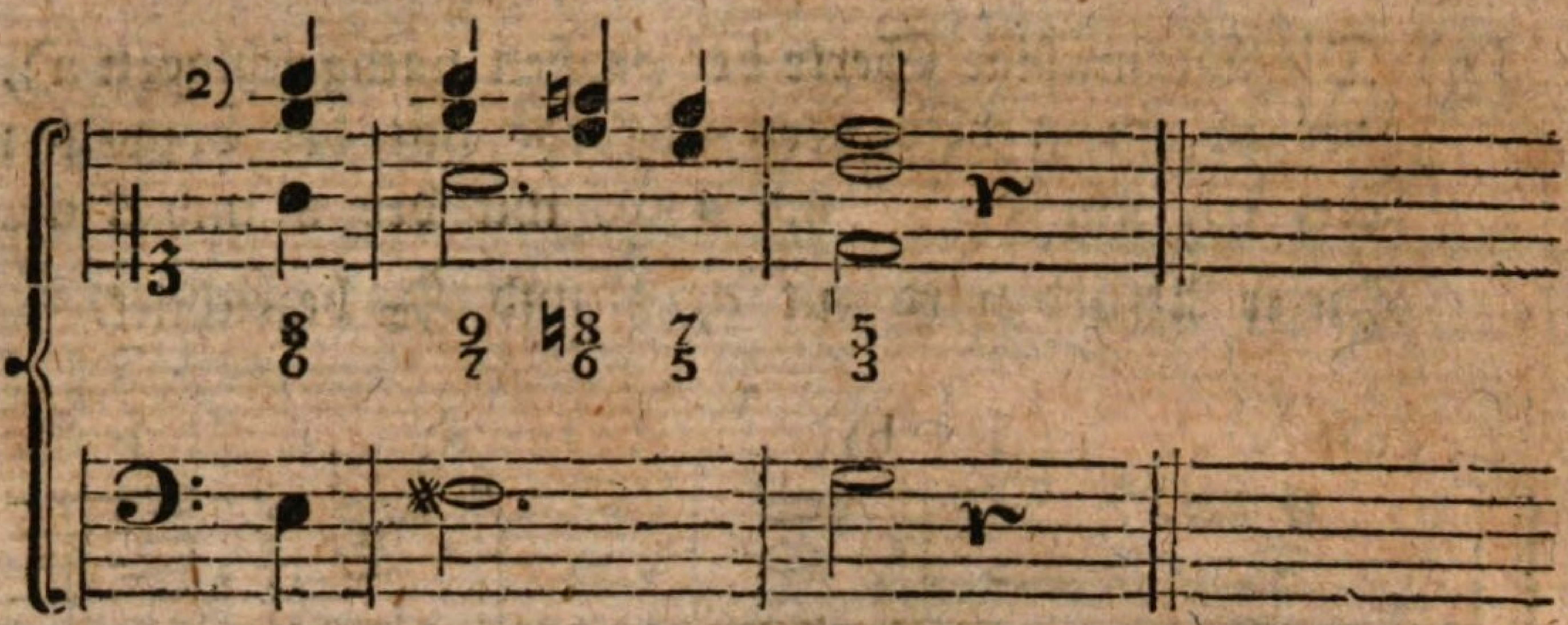
5) Die übermäßige Sexte der großen nachgeschlagen a), oder in einem besondern Akkorde mit der doppelten Terz b), mit der 3 und 4 c), mit der 3 und 5 d). Dieser Akkord wird mit 6̸, 6̸/4/3 und 6̸/5♮ bezeichnet.





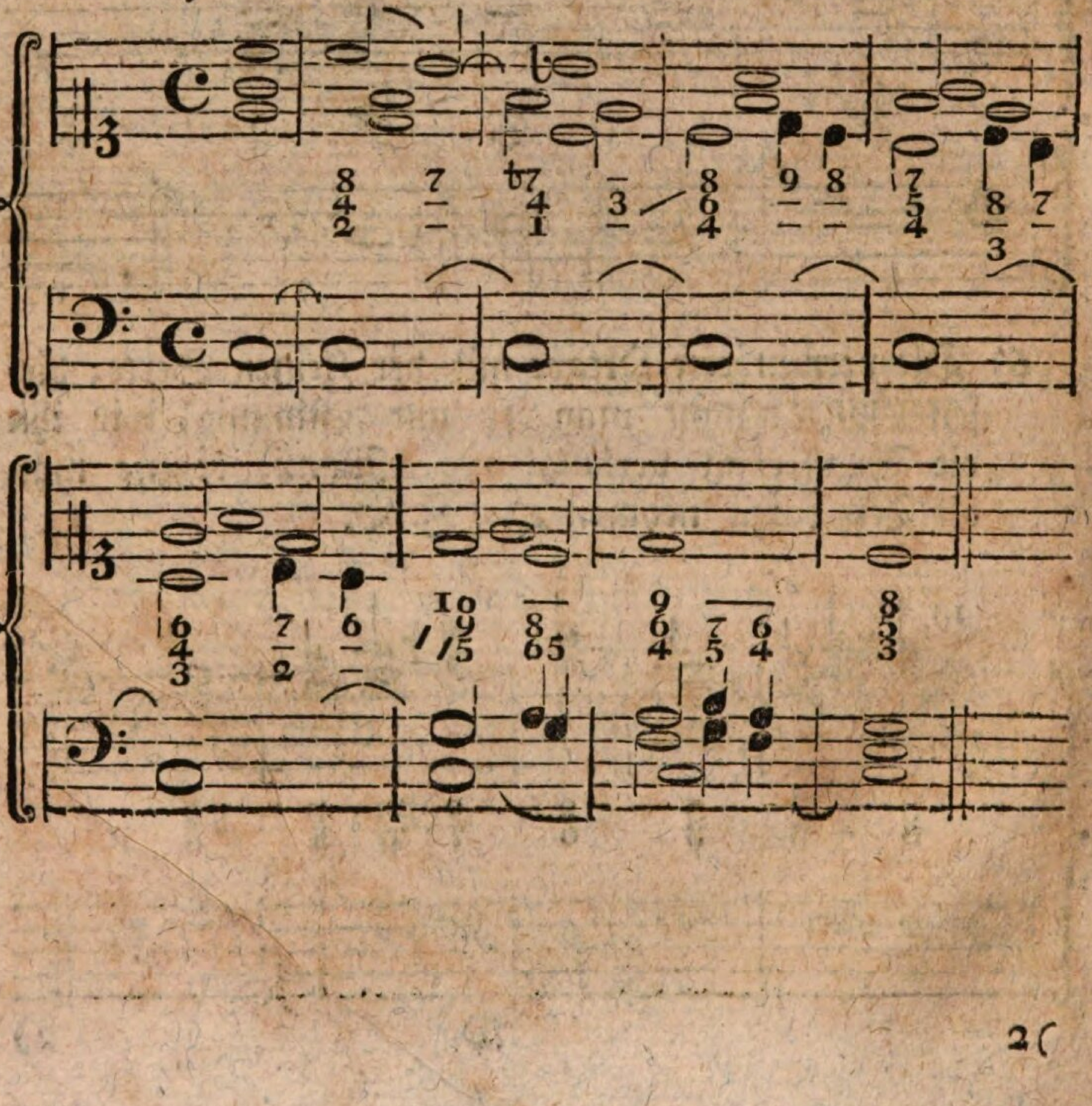
6) Die verminderte Oktave mit der kleinen Sexte; diesen Gang nimmt man oft nur 3stimmig, wie ihn die Bezifferung verlangt 1); 4stimmig könnte man die Terz darzu nehmen 2). Z. B.

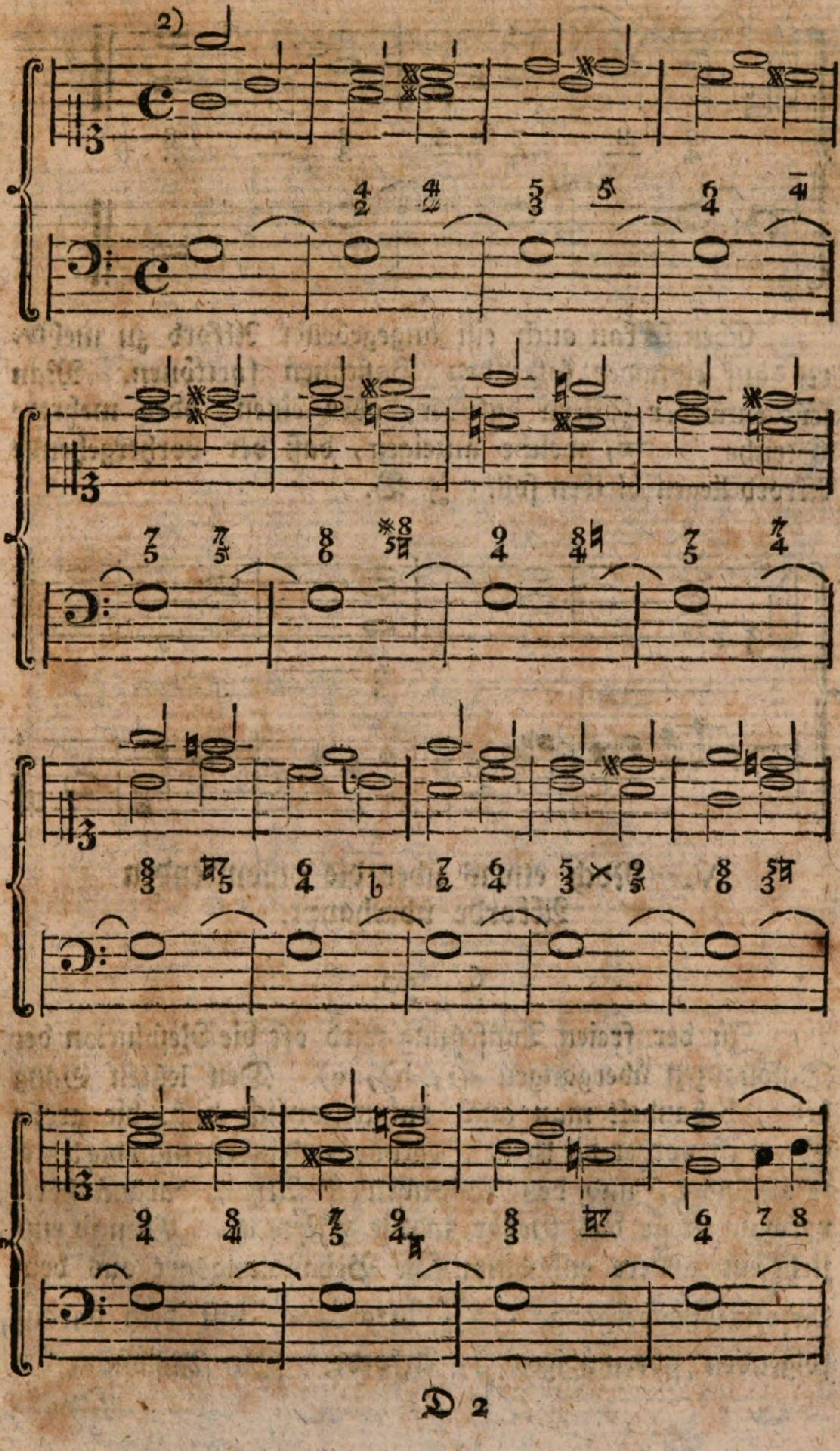


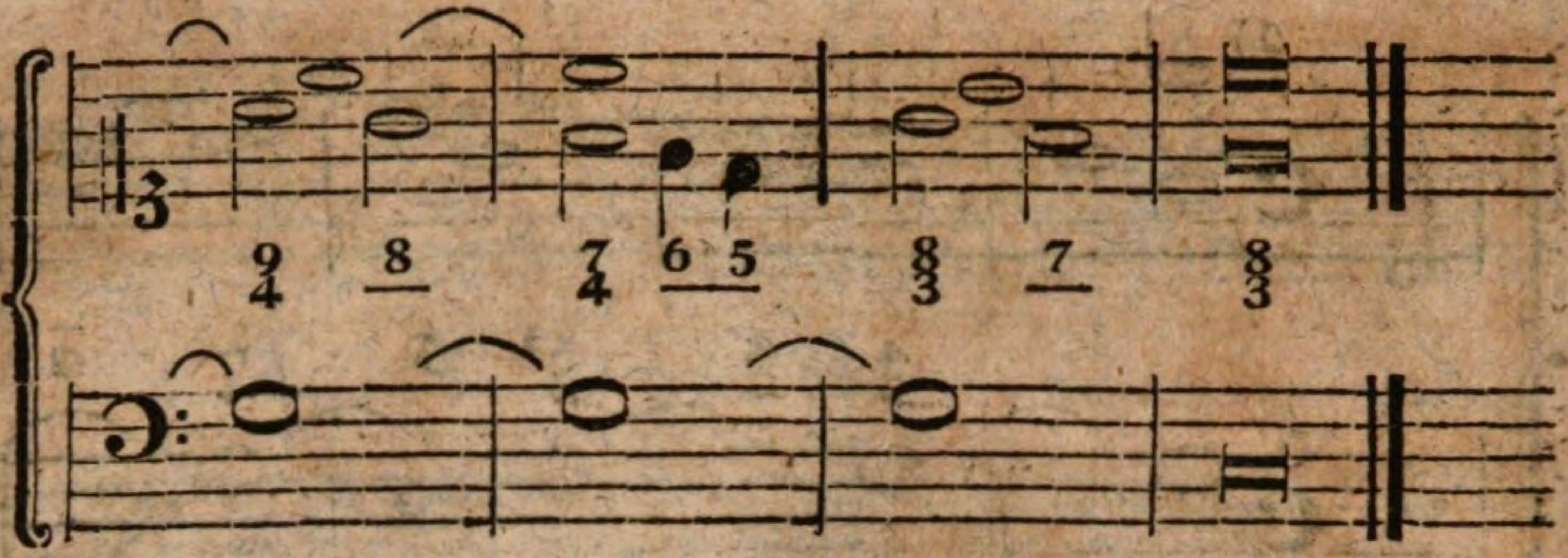


Anmerk. Ich will nun hier noch des so genannten Orgelpunktes Erwähnung thun, da nämlich der Baßton forttönt, indessen die andern Stimmen eine Reihe von verschiedenen Akkorden hören lassen. Oft setzt der Komponist t. s. (tasto solo) (§. 35.) darüber, oft beziffert er ihn aber auch. Z. B.

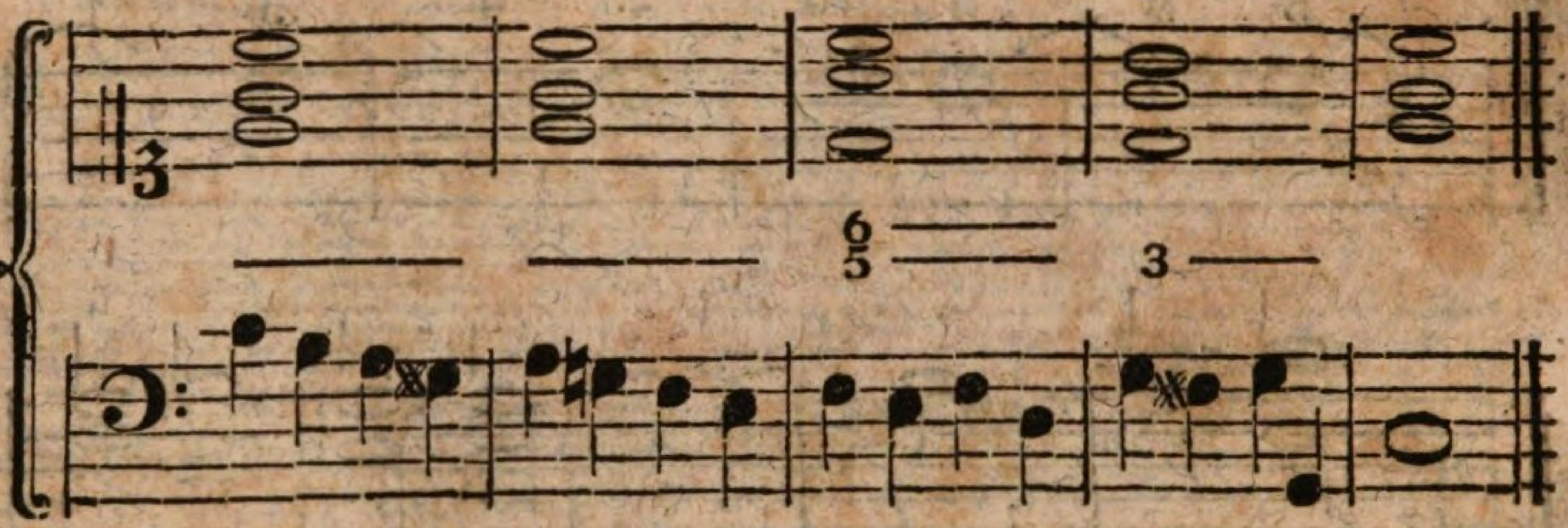
1)




2)



Eben so kan auch ein angegebener Akkord zu mehreren auf einander folgenden Baßtönen forttönen. Man setzt entweder Ziffern darüber, oder einen, oder mehrere Striche — =, welche anzeigen, daß der vorhergehende Akkord liegen bleiben soll. Z. B.



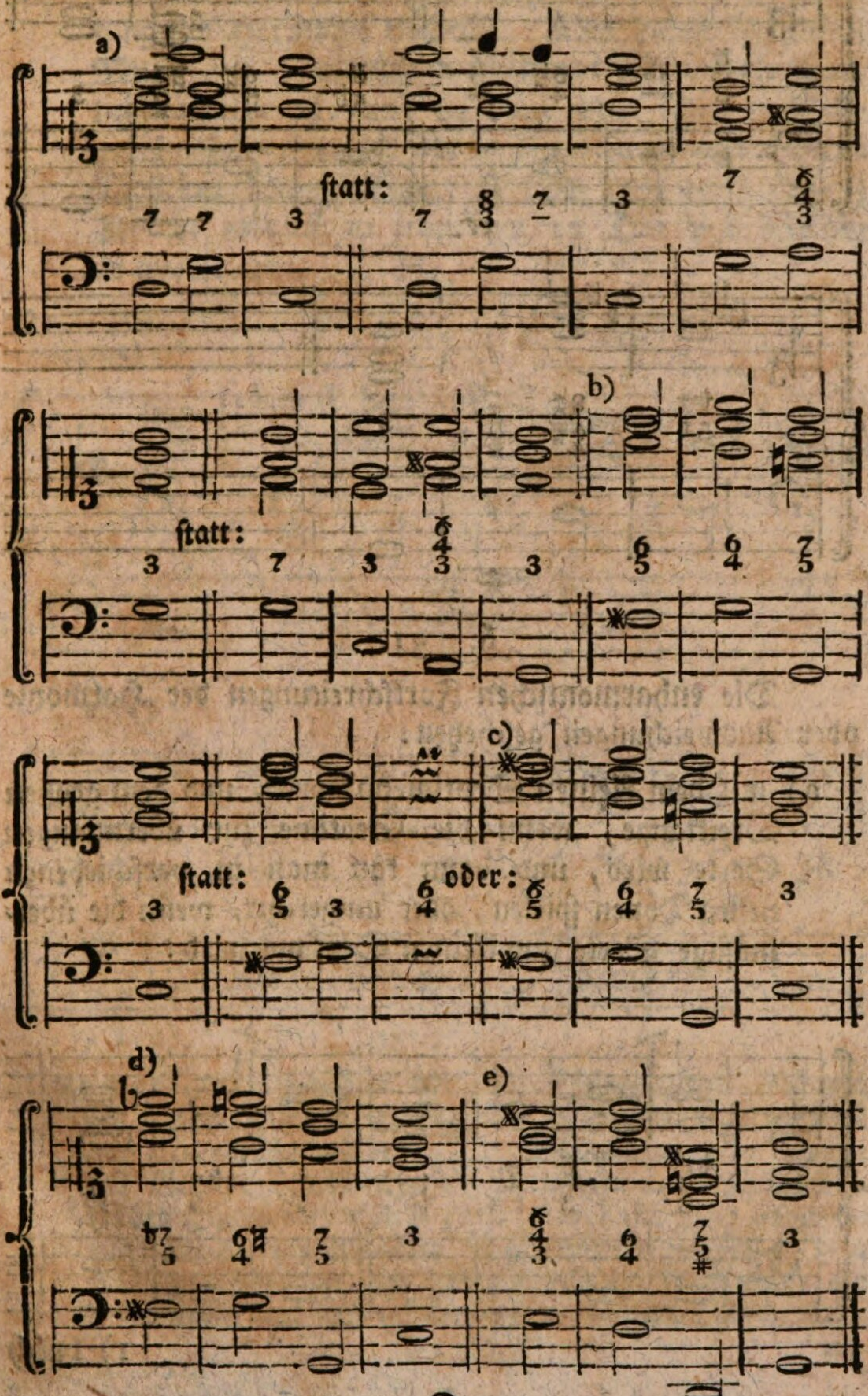
V. Noch etwas über die dissonirenden Akkorde überhaupt.

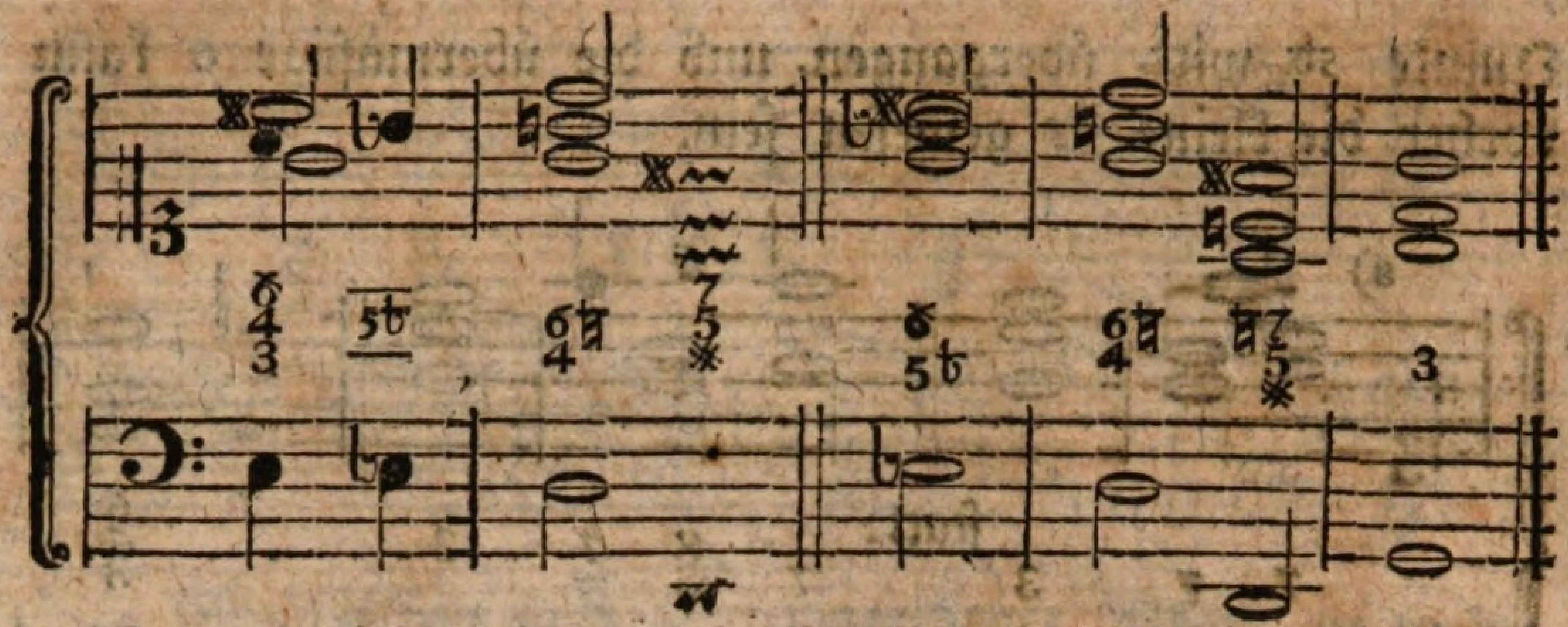
§. 50.

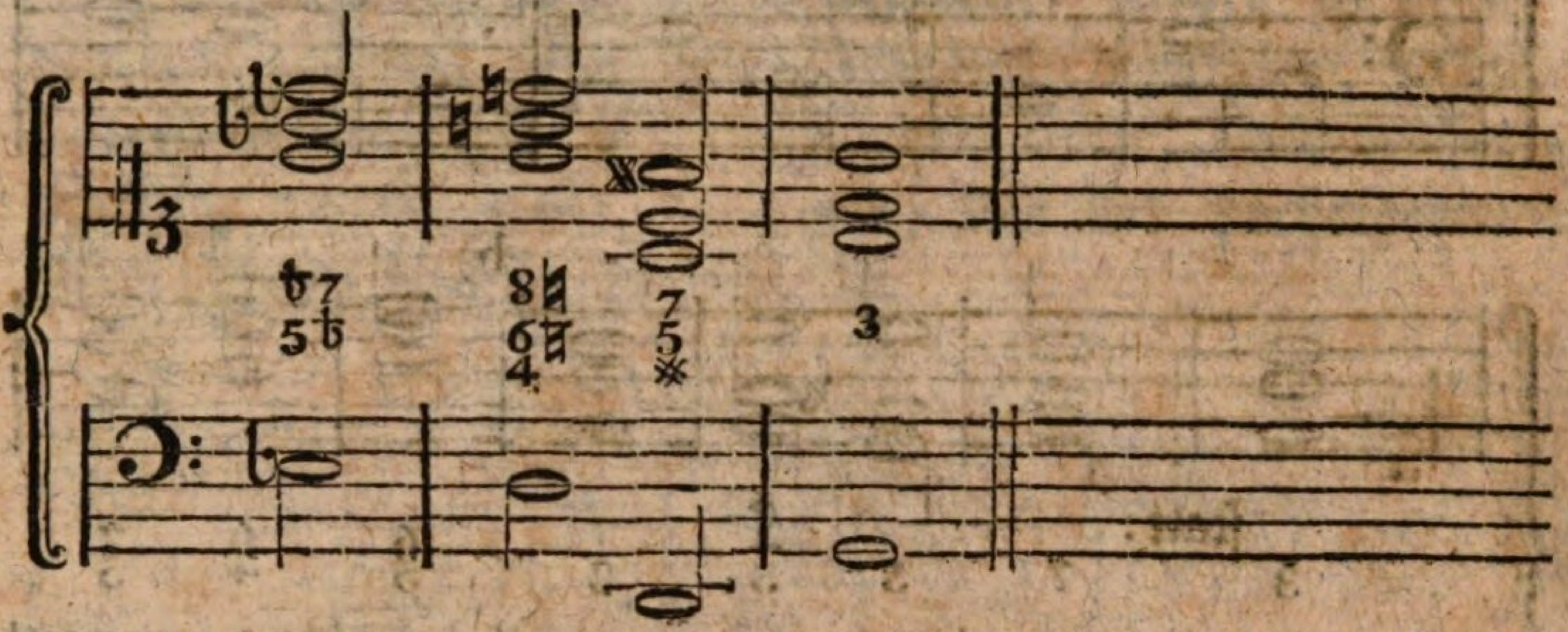
In der freien Tonsetzung wird oft die Resolution der Dissonanzen übergangen a), b), c). Den letzten Gang bei c) behandelt man auch enharmonisch d. h. die große Sexte ist vorher die kleine Septime, und indem man die letztere anschlägt, und den folgenden $\frac{6}{4}$ Akkord darauf hört, verwandelt sie das Gehör in die Sexte d). Eben so entsteht eine andere enharmonische Behandlungsart aus dem Resolutionsübergange des $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ Akkords e) mit dem darauf folgenden übermäßigen $\frac{6}{5}$♮ Akkorde. Die Auflösung der

Quinte

Quinte 5♭ wird übergangen, und die übermäßige 6 kann vorher die kleine ♭7 gewesen sein.



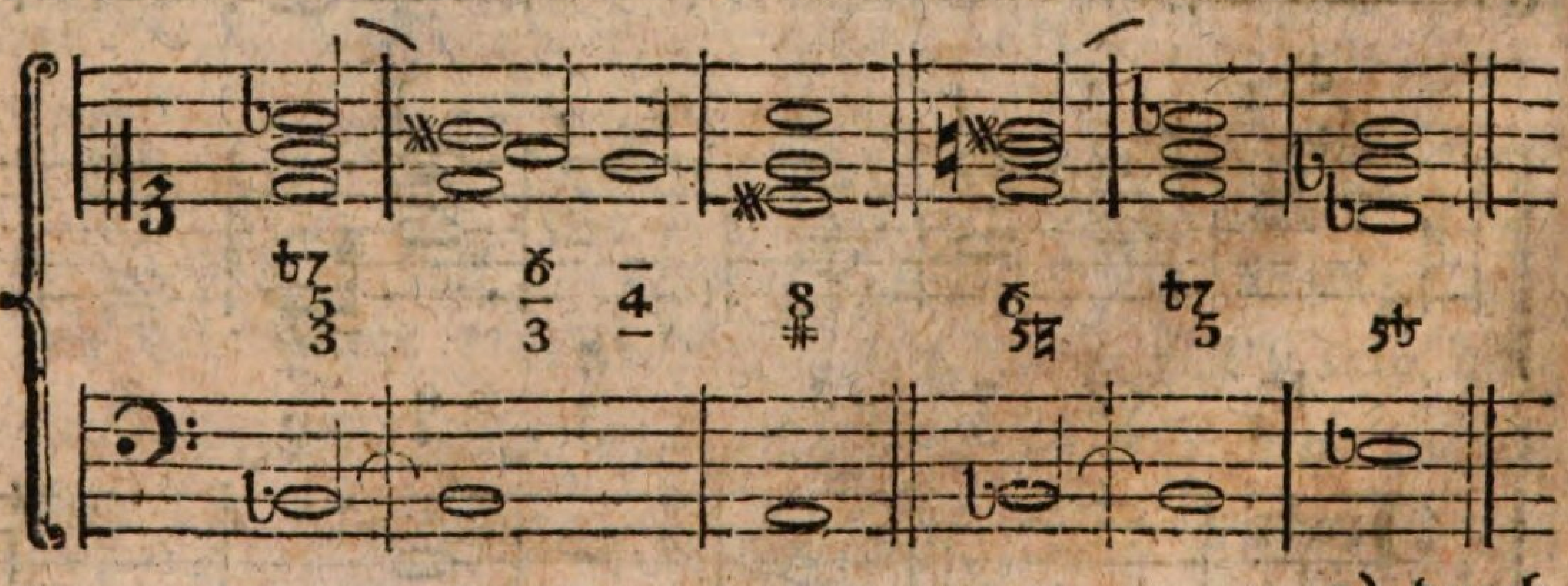




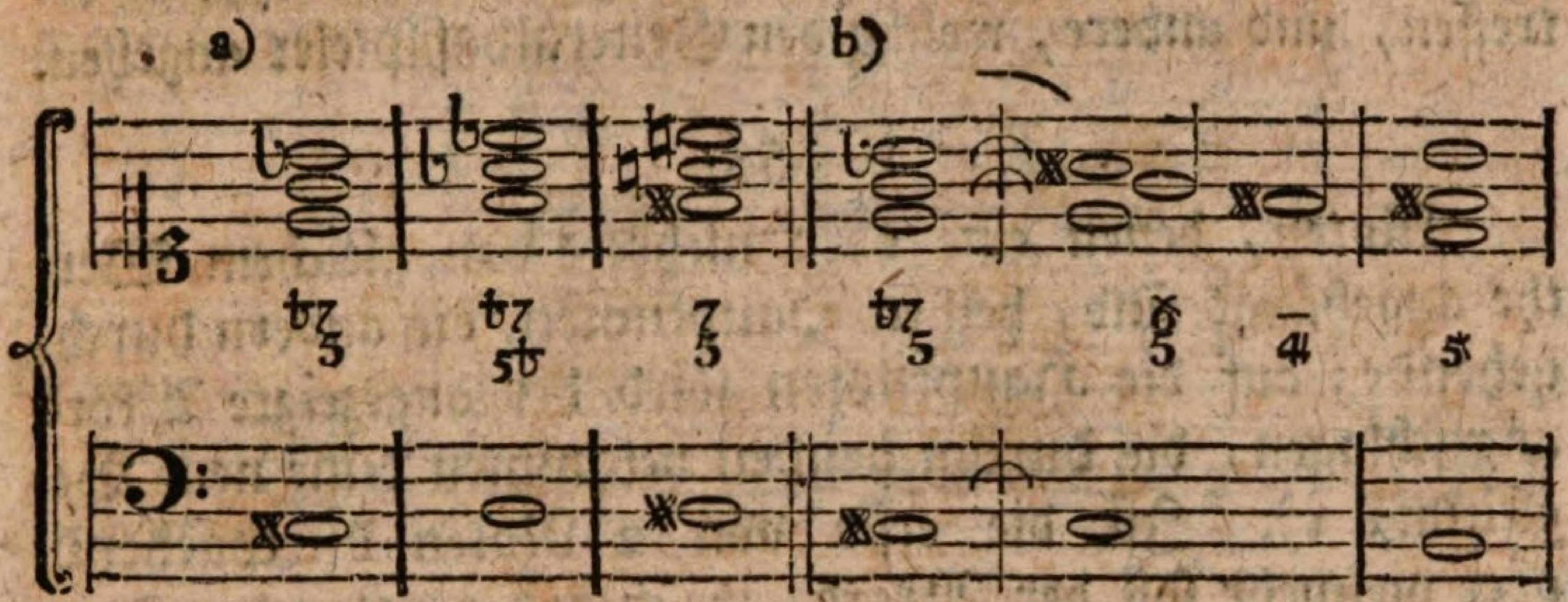
§. 51.

Die enharmonischen Fortschreitungen der Harmonie oder Ausweichungen geschehen:

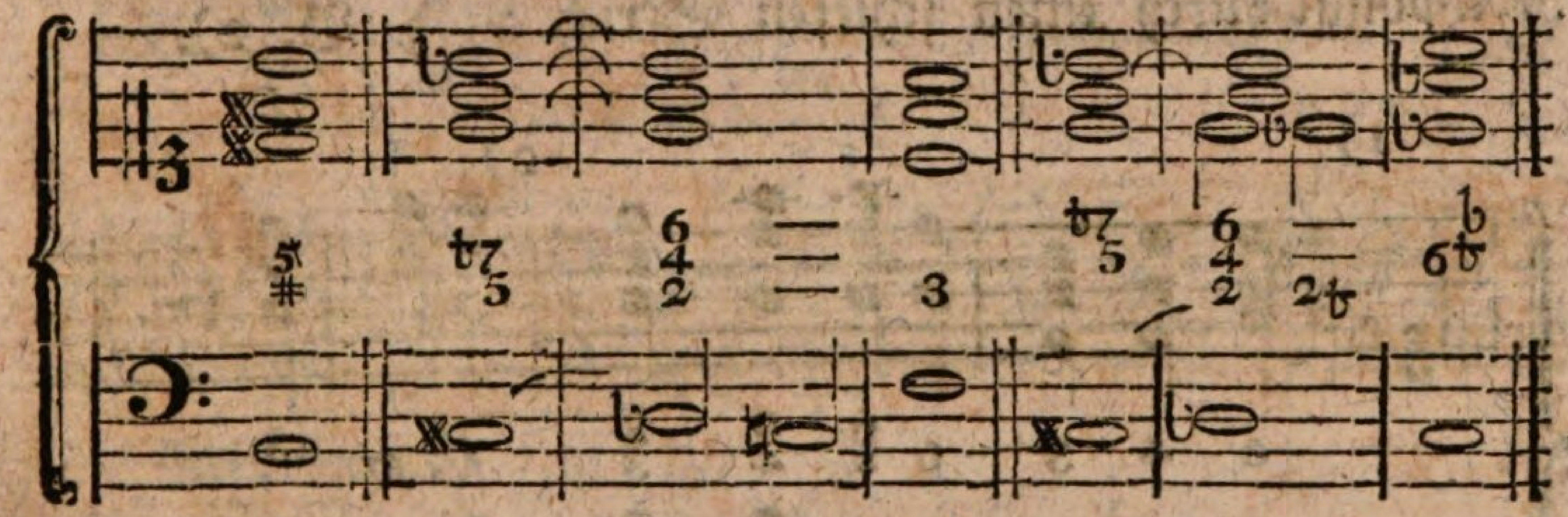
a) mit dem kleinen Septimenakkorde, und dem großen Dreiklange, wenn die Septime zur übermäßigen Sexte wird, und dann kan man in verschiedenen neuen Tönen spielen, oder umgekehrt, wenn die übermäßige Sexte zur kleinen Septime wird:



b) durch den verminderten Septimenakkord, wenn eine von seinen 3 kleinen Terzen, bald als kleine Terz, bald als übermäßige Sekunde, in der Behandlung der Harmonie erscheint. Wir haben in unsrer Musik nur 3 wirklich verschiedene verminderte Septimenakkorde a), und da man einen jeden derselben 4mal verändern und durch ihn in 4 neue Dur- und Molltöne kommen kann, so kann man durch diese 3 Akkorde plötzlich in jeden der 12 Dur- und Molltöne ausweichen. Z. B.



oder:



Anmerk. Da ich hier von den Dissonanzen überhaupt gesprochen habe, so will ich für angehende Spieler noch eine Erinnerung machen. Die Dissonanzen beunruhigen das Gehör; sie erwecken ein Verlangen nach der konsonirenden Harmonie, und je stärker dieses ist, desto angenehmer sind die beruhigenden Konsonanzen; folglich ist zum richtigen Ausdrucke sehr gut und nöthig, die Unruhe der Dissonanzen dadurch zu vermehren, daß man sie im Vortra-

trage beim Klavierspielen 2c. schärfer als die Konsonanzen hören läßt, wenn es der Komponist nicht ausdrücklich untersagt hat.

Fünfter Abschnitt.

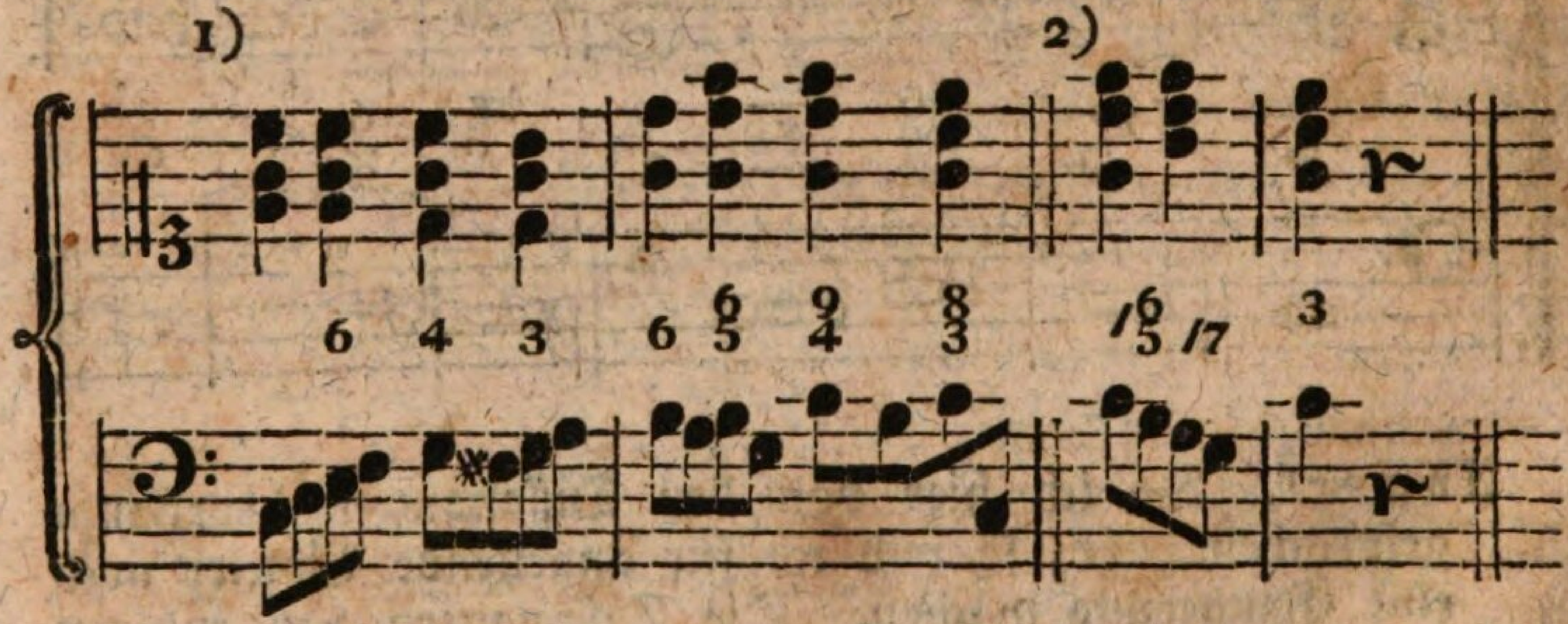
Vom Generalbaßspielen insbesondere.

§. 52.

Die Akkorde und deren Gebrauch sind bisher gezeigt worden; nun noch einige Bemerkungen, die dieselben betreffen, und andere, welche den Generalbaßspieler angehen.

§. 53.

Noten, denen eine oder mehrere von gleichem Werthe angehängt sind, heißen Hauptnoten, die andern durchgehende; auf die Hauptnoten wird der angezeigte Akkord angeschlagen, die durchgehenden bekommen keine neue Begleitung 1). Ist die erste von 2 Noten durchgehend, oder vielmehr soll der Akkord, welcher der folgenden Note zugehört, zur ersten angeschlagen werden, so zeigt dieses der Komponist durch einen schiefen Strich an z. B. 2).



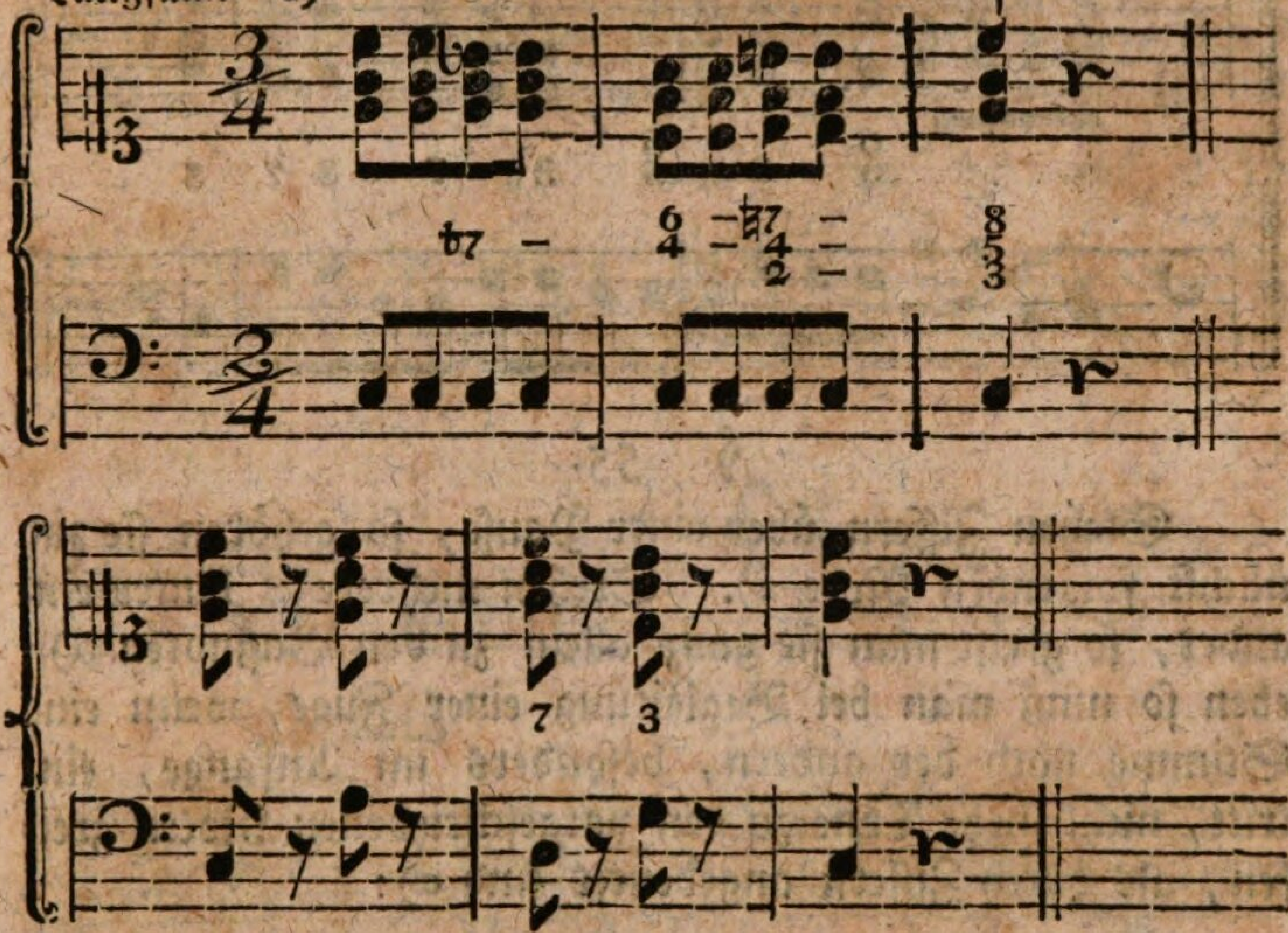
Anmerk. Wenn aber die 2te Note mehr als um eine Sekunde von der erstern, der Hauptnote entfernt ist, und ihr Ton ist nicht in dem Akkorde der vorhergehenden enthalten, so muß ein neuer Akkord auf derselben gehört werden.

§. 54.

§. 54.

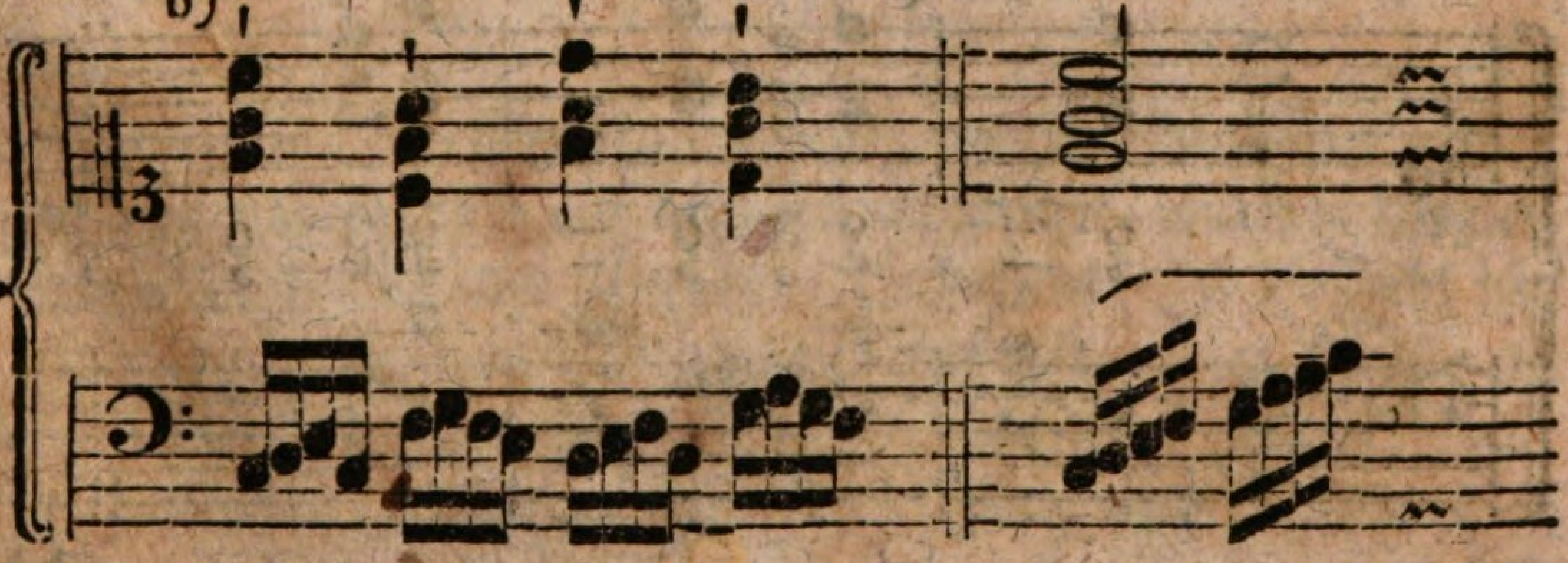
Im langsamen Zeitmaaße, und wenn die Noten nicht geschwind auf einander folgen, kann auf jeder Baßnote der Akkord, welcher mehrern gemeinschaftlich zugehört, angeschlagen werden a). Folgen aber die Noten geschwind auf einander, so kan man auf 2, 4 oder wohl gar 8 und mehrere Noten den Akkord nur einmal anschlagen b). Den dissonirenden Akkord kan man liegen lassen, bis der konsonirende eintritt — c).

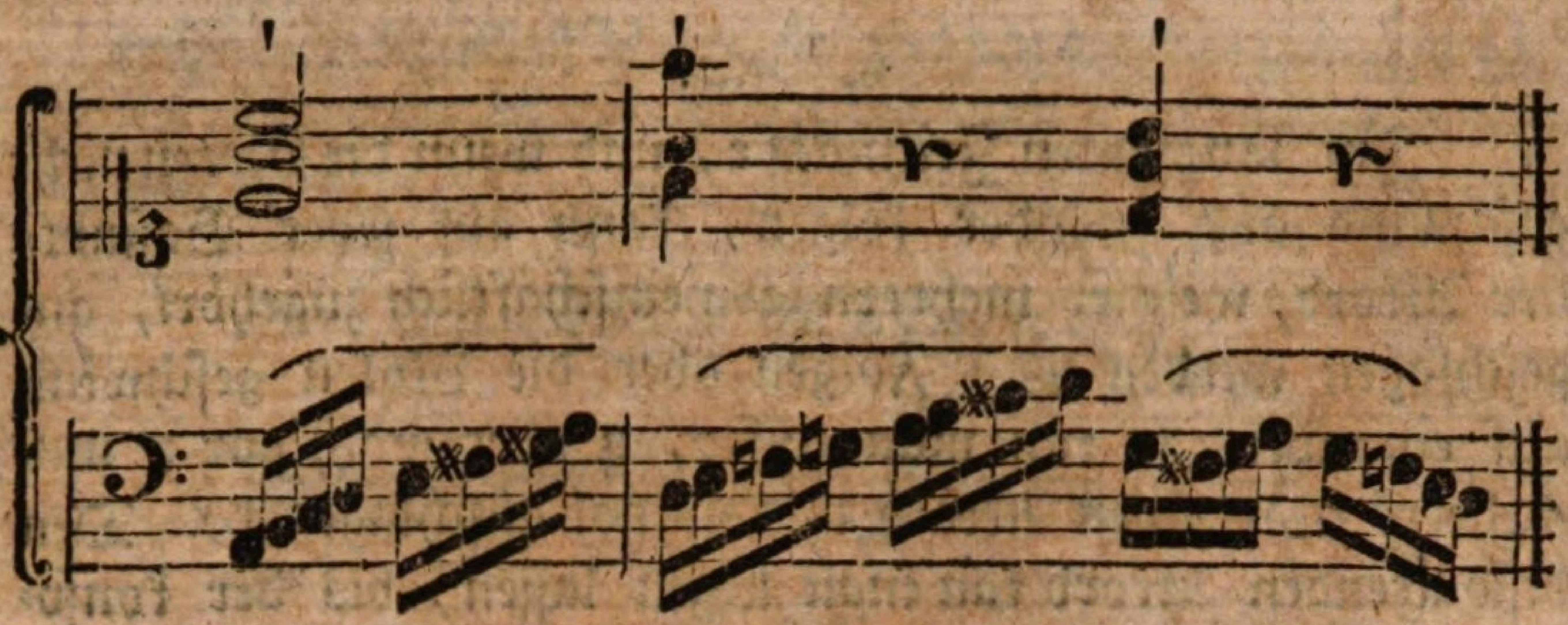
Langsam. a)



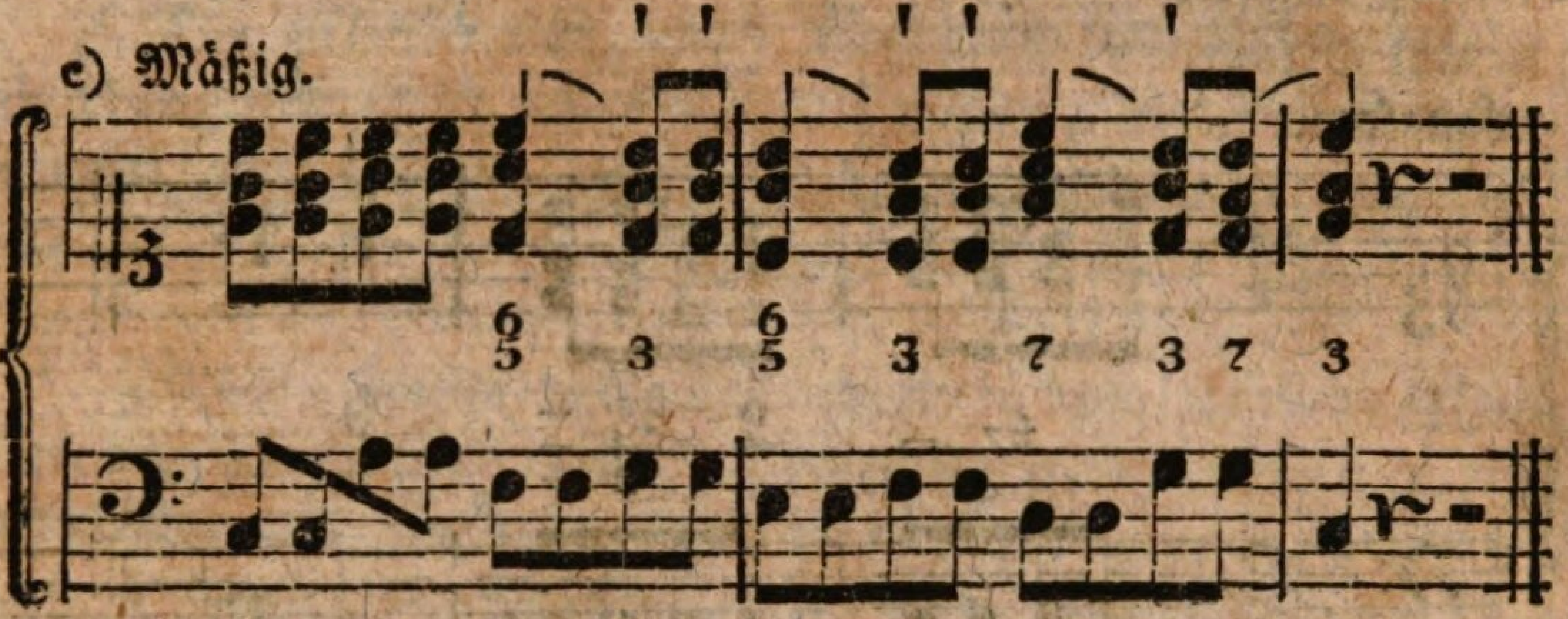
Geschwind.

b)





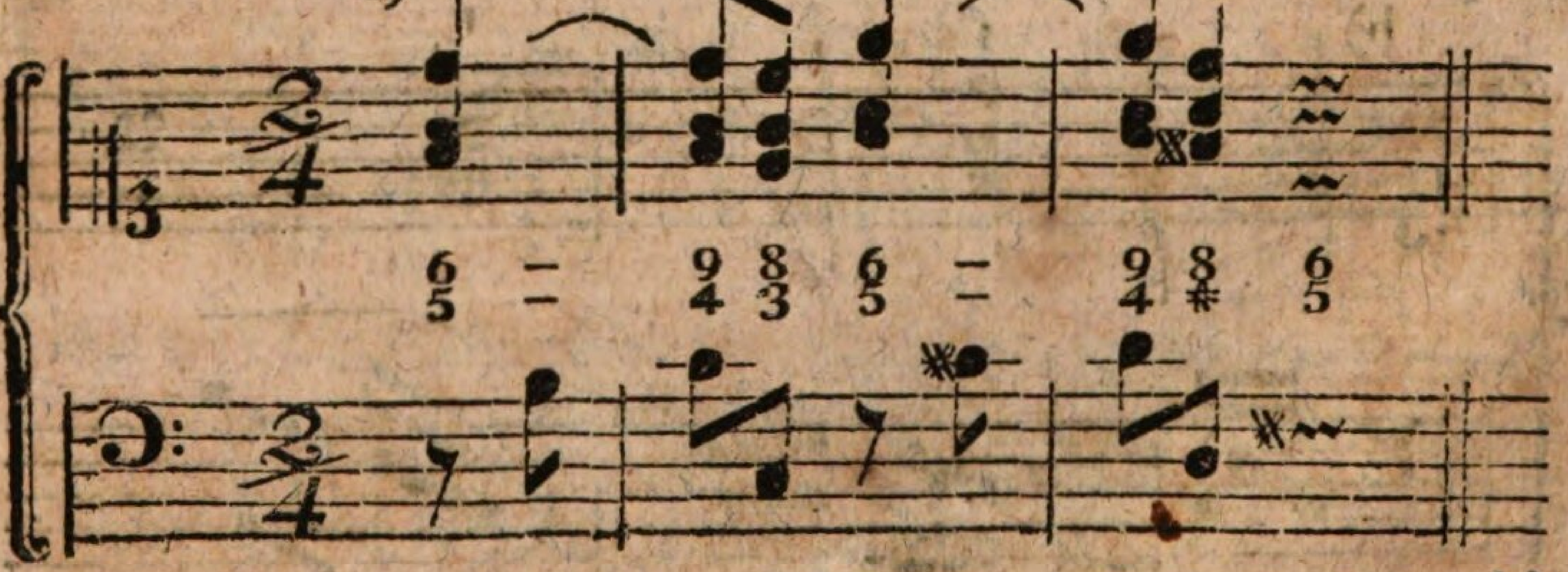
c) Mäßig.



§. 55.

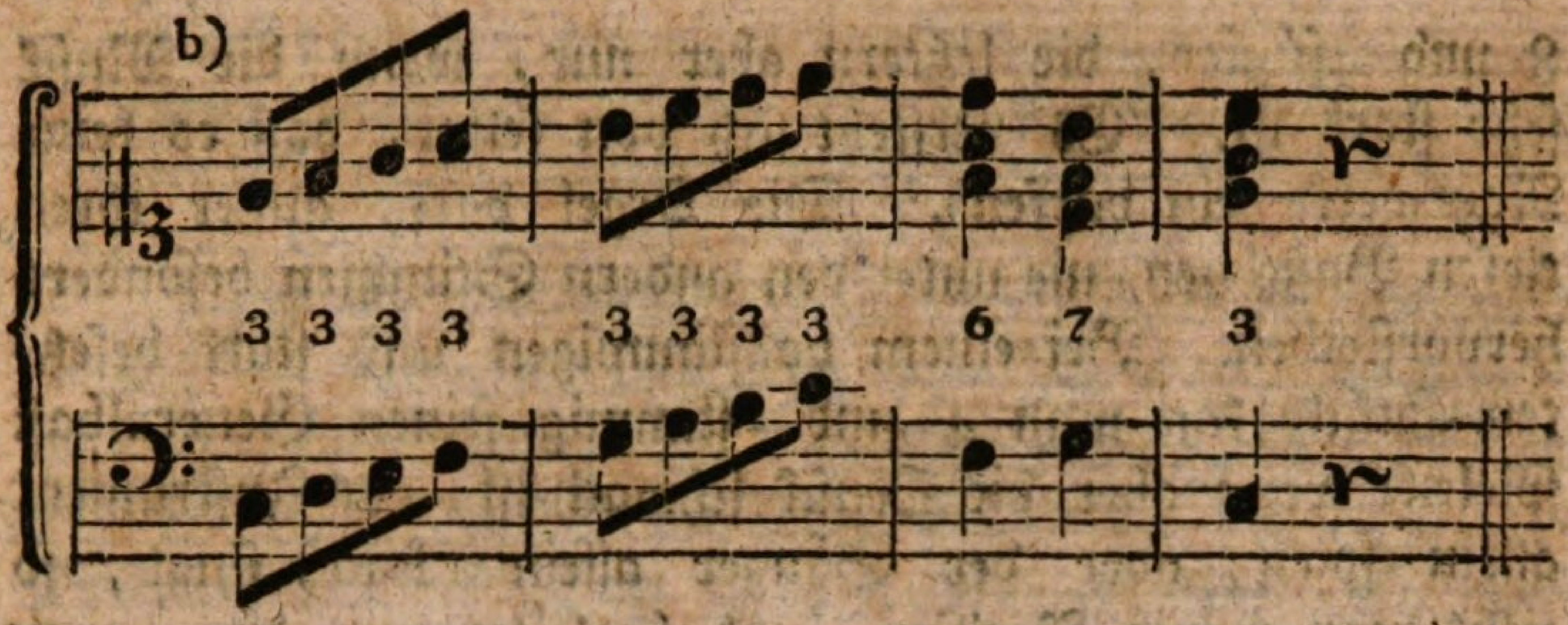
Stehen Ziffern über einer Pause, so gehören sie zur nächst folgenden Note a). Stehen mehrere 3 hinter einander, so greift man sie ganz allein zu den Baßnoten b); eben so mnß man bei Begleituug einer Fuge, wenn eine Stimme nach der andern, besonders im Anfange, eintritt, nicht mehr Töne zu den vorgeschriebenen Noten greifen, als durch Ziffern angedeutet sind c):

a)

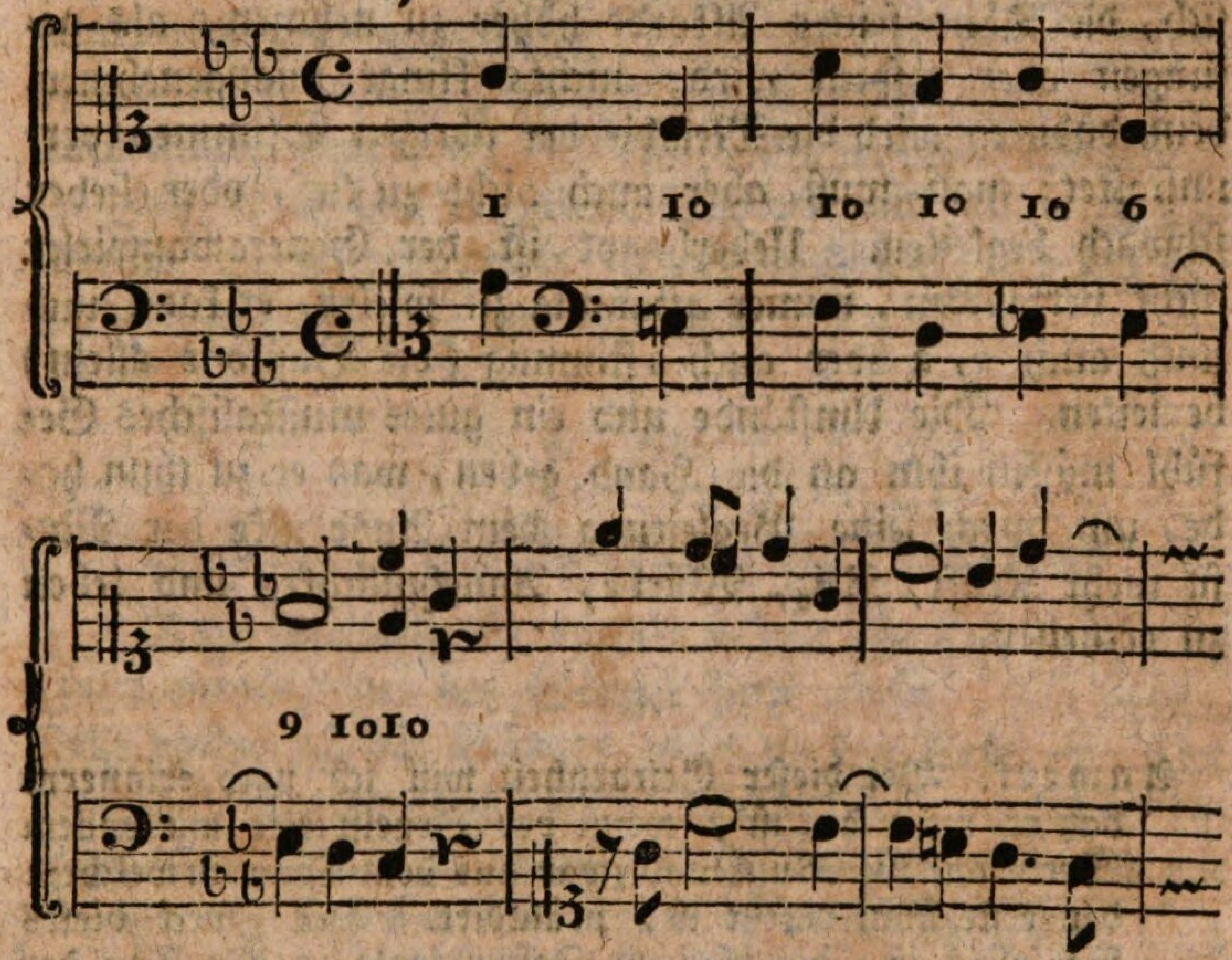


b)

b)



c)



§. 56.

Man spielt den Generalbaß entweder auf der Orgel, oder auf dem Flügel, oder auf dem Fortepiano rc. und mit Begleitung eines starken oder schwachen Orchesters. Ist die Zahl der Spieler und Sänger stark, und singen und spielen sie alle zugleich oder doch viele, so muß man bei der Orgel mehrere Register ziehen, im Pedale 32, 16 und 8 füßige, und im Manuale

8 und

8 und 4füßige; die leztern aber nur, wenn die Musik sehr stark ist. (Es versteht sich von selbst, daß es keine Rohrwerke sein dürfen). Die Orgel darf, außer ihren tiefen Baßtönen, nie unter den andern Stimmen besonders hervorstechen. Bei einem vollstimmigen und stark besezten Stücke kan man 4 und 5stimmig seinen Generalbaß spielen; wenn aber die Musik schwach ist, ein Instrument allein spielt, oder der Sänger allein (solo) singt, so zieht man wenig Register, und begleitet nur drei = zwei= oder auch wohl gar nur einstimmig. Besonders hüte man sich, die Töne seiner Akkorde höher zu nehmen, als gesungen oder gespielt wird; nichts klingt unangenehmer, denn dadurch wird die Melodie der übrigen Stimmen verunstaltet; man muß aber auch nicht zu tief, oder lieber schwach begleiten. Ueberhaupt ist der Generalbaßspieler nicht verbunden, immer 4stimmig zu spielen, er kann und muß auch 3, 2 oder auch 1stimmig (die Baßtöne allein) begleiten. Die Umstände und ein gutes musikalisches Gefühl müssen ihm an die Hand geben, was er zu thun habe, um durch seine Begleitung dem Ausdrucke der Musik mehr Kraft, Reiz, Würde, Annehmlichkeit und Leben zu ertheilen.

Anmerk. Bei dieser Gelegenheit will ich noch erinnern, daß es nicht gut ist, wenn der Orgelspieler mit vollem Werke auf die Musik und zwar aus dem Tone, in welchem der erste Saz gesezt ist, präludirt. Der Zweck dieses Vorspiels ist, die übrigen Instrumente in den Ton der Orgel zu stimmen; wie sind aber dieses die Violinisten im Stande, wenn der Organist z. B. aus As oder Des dur, und so stark spielt, daß man diese Instrumente nicht einmal hört? Am besten ist es, wenn er mit wenigen Registern in C dur anfängt, die Dreiklänge oder Septimenakkorde der Tonika und Dominante und deren Verwechslungen oft hören läßt, allenfalls auch in die leztere ausweicht und nun so lange sich aufhält, bis die Geigen rein gestimmt sind; dann geht er in den Ton, aus welchem sein Stück geht, über, hält sich in demselben noch etwas auf, da=

damit die Bläser hören, ob ihre Instrumente stimmen, und dann schließt er. (Diese oft gemachte Anmerkung achtete ich für nöthig, weil noch immer dagegen gefehlt wird.)

Vom Generalbaßspielen auf dem Flügel oder Fortepiano gilt das nämliche; hier muß man sich aber noch besonders vorsehen, wenn das Orchester schwach und sehr fein begleitet, daß man der bezaubernden Musik durch ein zu starkes Accompagnement ihr Süßes und liebliches nicht nehme; oft ists nöthig, daß man gar nicht mitspielt. Hierzu wird nun besonders Einsicht in den Geist der Musik und ein feiner richtiger musikalischer Geschmack erfordert. Diesen bekömmt man oder bildet ihn wenigstens, wenn man bei natürlichen Anlagen oft gute Musik und geschmackvolle Spieler hört, über das besondere Schöne und die Ursachen, warum es uns wohlgefällt scharf nachdenkt, und sich fleißig übt, und recht oft und viel spielt.

§. 57.

Noch etwas von Begleitung des Recitatives.

Das Recitativ ist entweder mit Begleitung andrer Instrumente, oder der Sänger singt allein. Im leztern Falle bindet sich der Sänger nicht an den Takt. — Der Generalbaßspieler bricht seine Akkorde, d. h. er schlägt die Töne nicht zusammen, sondern nach einander an. Hat der Sänger ein Komma, Semikolon, Kolon oder Punkt (, ; : .) im Texte und in der Musik Pausen, sie sein lang oder kurz, so thut der Generalbaßspieler wohl, wenn er den Ton, in welchem der Sänger wieder anfängt, bei seiner Akkordbrechung zulezt hören läßt, damit ihn jener gleich treffen kan. Ist das Recitativ mit Begleitung anderer Instrumente, so muß er, so lange diese mitspielen, sich genau an den Takt halten. — Der Sänger muß jederzeit schon zu einem Ein- oder Abschnitte gekommen sein; er muß aufgehört haben zu singen, wenn die Instrumente ein-

eintreten. Merkt der Generalbaßspieler, daß der Sänger anfängt im Tone zu wanken, dann muß er ihn durch einige Töne wieder auf den rechten Weg zu bringen suchen; — freylich müssen die Noten des Sängers über der Baßstimme stehen.

§. 58.

Von dem Choralspielen.

Die Choräle spiele man auf der Orgel bei öffentlichen Gottesverehrungen simpel (einfach), d. h. man überlade sie nicht mit fremden und schwer zu verstehenden Akkorden und Behandlungen der Harmonie; man lasse die Akkorde beim Mitsingen der Gemeine leicht und natürlich auf einander folgen; hüte sich vor ungewöhnlichen Schlußfällen am Ende eines kleinen Absatzes oder Verses; man spiele sie nach dem Takte, zur Veränderung in zerstreuter Harmonie; die Zwischenspiele müssen die Gemeine von dem vorigen Tone, in welchem sie aufhörte, ab - und in den folgenden, in welchen sie wieder anfängt, hinleiten; je weniger Töne oder Akkorde es sind, durch welche dieses geschieht, desto besser ist es, besonders aber ist es nöthig, wenn in den Liedern hoher Ernst oder Traurigkeit herrscht; man hüte sich besonders, in den Zwischenspielen, durch 2 oder mehr Oktaven Gebrauch von chromatischen Tonfolgen in geschwinder Bewegung zu machen. Man spiele die Choräle aus Tönen, die in der Orgel am besten temperirt sind, d. h. die nicht zu hart und zu rauh, sondern angenehm und lieblich klingen, jedoch so, daß die Gemeine höchstens nicht über $\bar{\bar{f}}$ oder unter $\bar{c}$ singen darf.

Anhang.

Anhang.

§. 59.

Ueber die Ausdrücke, wesentliche und zufällige dissonirende Akkorde.

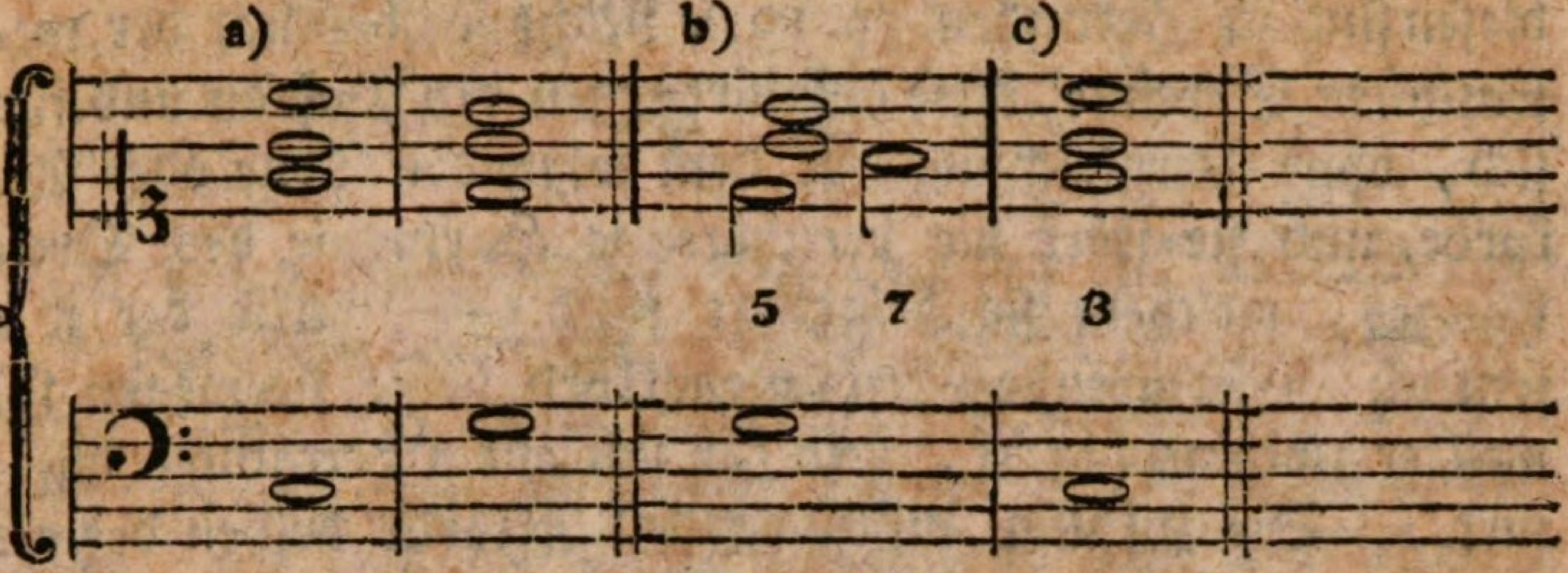
Um den Sinn und den Grund dieser Benennungen recht deutlich und anschaulich darzustellen, muß ich mich in eine etwas feinere philosophische Entwickelung und Bestimmung dieser Begriffe einlassen. Was heißt Wesen, oder wesentlich? was zufällig? Das Wesen einer Sache ist nichts anders, als die Sache selbst. Z. B. Das Wesen einer Kugel ist die Kugel selbst, oder eine gewisse Masse und die Rundung derselben; man denke sich die Masse oder die Rundung der Kugel weg, und alsdenn ist die Kugel selbst verschwunden. Masse und Rundung machen also die Kugel oder das Wesen der Kugel selbst aus, sie sind Eigenschaften, ohne die keine Kugel sein kan, sie sind also in einer Kugel nothwendig oder wesentlich. Das gehört aber nicht nothwendig zu einer Kugel, ob ihre Masse aus Holz, Eisen, Kupfer, Erde ꝛc. bestehe, oder daß sie grün, blau, roth, schwarz sei ꝛc. Diese Eigenschaften machen die Kugel nicht selbst aus, sie sind nicht wesentlich und nothwendig, man nennt sie zufällig. Ein Dreieck ist ein Raum von 3 Linien und 3 Winkeln eingeschlossen, dieses sind die wesentlichen und nothwendigen Eigenschaften, ohne welche sich kein Dreieck gedenken läßt, daß es aber recht- spitz- oder stumpfwinklicht sei, daß es einen großen oder kleinen Raum einnehme, dieses sind keine nothwendigen, sondern zufällige Eigenschaften. Ferner heißen zufällige Eigenschaften auch solche, die durch Verbindungen und Vergleichungen einer Sache mit andern in derselben entstehen, und im Gegensatz nothwendige, welche nicht

durch

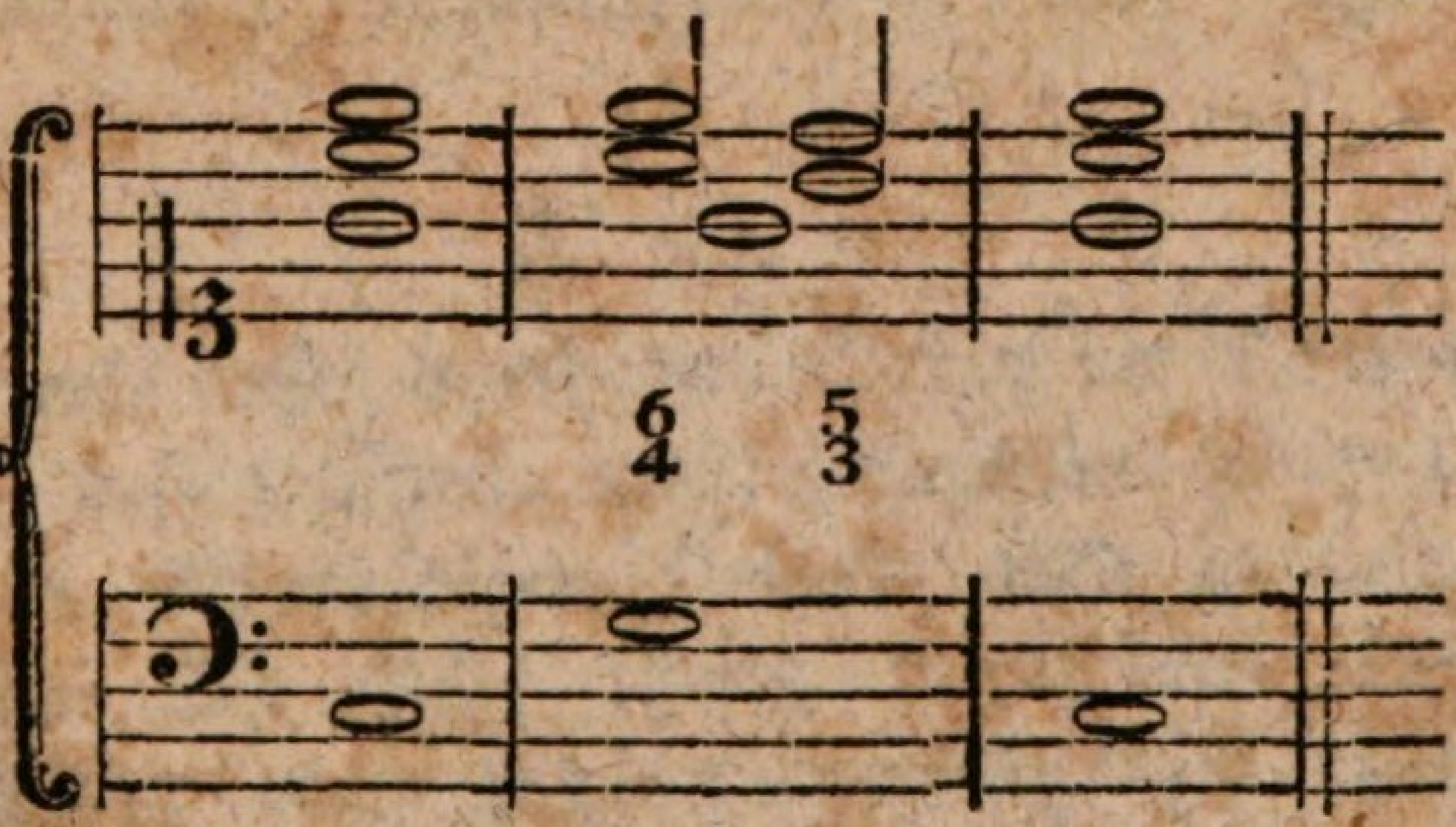
durch Vergleichungen und Verbindungen mit andern Dingen entstehen, sondern so schon in der Sache sind. So ist z. B. ein Mensch von 15 Jahren jünger als ein andrer von 25 Jahren und dieser älter als jener; aber diese Eigenschaft des größern oder geringern Alters ist nicht eine nothwendige Eigenschaft, die ohne diese Vergleichung zur Natur des Menschen gehörte, sondern sie entsteht erst durch Vergleichung. Der Mensch hat Pflichten, und wenn er sie ausübt, Tugenden, in so fern er Lehrer oder Schüler, Herr oder Diener, Vater oder Kind ist; diese Tugenden oder Eigenschaften könnte der Mensch nicht haben, wenn er nicht in solche Verbindungen käme, und er würde doch immer noch Mensch, d. h. ein Geschöpf, welches aus einem Leibe und einer vernünftigen Seele bestehet, sein. Die Tugenden also, welche er in jenen Verbindungen übt, sind zufällige, nicht zu der Natur des Menschen nothwendige Eigenschaften: aber eine vernünftige Seele mit einem Körper verbunden, muß ich mir bei dem Begriffe Mensch denken, ich mag mir ihn mit andern Dingen verbunden denken oder nicht; es sind Eigenschaften, die dem Menschen an sich ohne Verbindung und Vergleichung zukommen, sie sind wesentlich, nothwendig. Nun noch einmal kürzlich: Wesentlich ist, was nothwendig ist, was zu einer Sache gehört, ohne Vergleichung und Verbindung mit andern Dingen; zufällig ist, was nicht nothwendig ist, was in eine Sache kömmt, oder was sie wird, wenn sie mit andern verbunden oder verglichen wird. — Nun zu unsrer Sache:

Ein wesentlich dissonirender Akkord heißt 1) ein nothwendiger Akkord; 2) der an und für sich ohne Verbindung und Vergleichung mit andern dissonirt. — Ein zufällig dissonirender Akkord heißt 1) ein nicht nothwendiger, der auch

auch wegbleiben könnte, 2) der nicht sowohl an und für sich, sondern mehr in Verbindung und Vergleichung mit andern dissonirt. — Der wesentliche Septimenakkord ist nothwendig; denn wenn ich z. B. folgende Akkorde nehme:



so ist das Gehör ungewiß, ob der Akkord bei b) zu C dur oder G dur gehört: wenn ich aber dem Dreiklange bei b) die Septime hinzufüge c), alsdenn ist das Gehör gewiß, daß dieser Akkord dem C dur zugehöre, der Baß muß um 5 Töne fallen oder 4 Töne steigen; ich muß wieder den Dreiklang von C vernehmen. Durch diesen Akkord wurde eine unbestimmte Fortschreitung bestimmt, und dieserwegen war er nothwendig. Wenn ich aber z. B. den zufällig dissonirenden $\frac{6}{4}$ Akkord nehme:



Dieser Akkord konnte wegbleiben, die Dreiklänge konnten auch ohne ihn auf einander folgen, ohne daß Un-

bestimmtheit und Ungewißheit in der Fortschreitung entstanden wäre; auch dissoniren Quarte und Sexte nicht an sich selbst gegen den Baß, denn sie sind von diesem abgezählt eigentlich Konsonanzen, sondern gegen die Töne des folgenden Akkords, deren Stelle sie einnehmen, und in Vergleichung mit ihnen; denn von diesen sind sie Sekunden. (§. 13.). Nicht so ist es mit der wesentlichen Septime, diese dissonirt gegen den Baß an und für sich, ohne Vergleichung mit dem folgenden Tone oder Akkorde, und sie stört die beruhigende Harmonie des Dreiklanges, welchem sie beigefügt wird. — Also der wesentliche dissonirende Septimenakkord heißt deswegen so, weil er nothwendig ist, und für sich allein betrachtet dissonirt. Die zufällig dissonirenden Akkorde heißen deswegen so, weil sie weg bleiben können, und mehr in Vergleichung und Verbindung mit denjenigen, an deren Stelle sie stehen, dissoniren.

Zusätze.

Zusätze.

Von der Fantasie.

§. 60.

In den vorhergehenden Paragraphen ist gelehret worden, wie man theils durch Ziffern ꝛc. angezeigte Akkorde, theils dieselben mit keiner Rücksicht auf die Bezifferung ꝛc., ohne die Gesetze der reinen Harmonie zu verletzen, auf einander folgen lassen soll; nun will ich noch einige Anleitung geben, wie man den Zustand und die Empfindungen seiner Seele durch eine richtige Akkordfolge ausdrücken, und andern, welche zuhören, gleichsam in einer musikalischen Rede, mittheilen und verständlich machen könne.

§. 61.

Wenn die Töne und Akkorde die Aufmerksamkeit der Seele auf sich ziehen sollen, so müssen sie zusammen ein Ganzes ausmachen, dessen Theile wohl mit einander verbunden sind; in ihrer Aufeinanderfolge muß Zusammenhang, Ordnung, Manchfaltigkeit und Abwechslung seyn.

§. 62.

Die Seele fasset durch das Gehör die Tonfolgen als ein Ganzes, dessen Theile wohl zusammen hängen, theils, wenn in den Akkordfolgen kleinere und größere Ruhepunkte für das Ohr sind; theils, wenn diese Ruhepunkte eine Aehnlichkeit oder Gleichförmigkeit und Verhältnißmäßigkeit mit einander haben; theils auch, wenn ein Hauptton darinnen ist, dessen Tonleiter man oft ver-

 nimmt

nimmt, und wenn die Tonleitern anderer Töne, in die man übergeht, jener auf irgend eine Art ähnlich oder mit ihr verbunden sind; theils, wenn einzelne Ton- oder Akkordfolgen eine Aehnlichkeit und Beziehung unter einander haben. Dieses sind die Lehren in der Musik, welchen man folgende Kunstbenennungen giebt: Periodologie, Rhythmus, Modulation oder Ausweichung, Kontrapunkt.

§. 63.

Wenn wir unsere Empfindungen in Tonfolgen auf einem Instrumente, z. B. auf einem Klavier, Fortepiano, einer Orgel ꝛc. hörbar werden lassen, so daß die Gesetze jener Lehren (§. 62.) entweder genau beobachtet oder etwas vernachläßigt sind, so nennt man dieses Fantasiren. Im erstern Falle ist es eine gebundene, im andern eine freie Fantasie.

§. 64.

Man muß die Gesetze erst wissen, ehe man einsehen kann, wo sie Ausnahmen leiden, und wo es erlaubt sei, von ihnen abzugehen; deswegen will ich zuerst von der gebundenen, hernach von der freien Fantasie handeln.

§. 65.

Die gebundene Fantasie entsteht also, wenn in der Seele eine Hauptempfindung herrscht, dieselbe zu- oder abnimmt, die ihr entgegenstehende rege wird, um jener mehr Lebhaftigkeit zu ertheilen, oder auch jene Hauptempfindung in eine ihr entgegengesetzte nach und nach übergeht und sich in derselben verliert — und wenn in der Musik die Regeln der Periodologie, des Rhythmus, und der Modulation beobachtet werden, und einiger Gebrauch vom Kontrapunkt gemacht wird.

Anmerkung. Nun will ich diese Lehren kürzlich einzeln durchgehen, und dann zeigen, wie durch ihre Vereinigung die gebundene Fantasie und jedes Tonstück entsteht.

I. Von

I. Von der musikalischen Periodologie.

§. 66.

Eine Rede, welche Sinn, Zusammenhang und Wohlklang haben soll, muß aus mehrern mit einander in näherer oder entfernterer Verbindung stehenden Sätzen bestehen, deren Ende allemal den Verstand, gleichsam ruhen, das Vorhergegangene überdenken, zusammen fassen und in Eins ordnen lässet: und so besteht eine Rede aus mehrern Perioden, eine Periode aus mehrern kleinen Hauptsätzen, Neben- und Zwischensätzen, welche durch Kolon(:), Semikolon (;), Komma (,), u. s. f. bezeichnet werden. Eben so verhält es sich mit der Musik. Ein Tonstück ist eine Folge von Tönen und Akkorden; diese Töne und Akkorde müssen genau mit einander zusammenhängen; das Vorhergehende muß das Nachfolgende einigermaassen erwarten lassen; es müssen kleinere Ruhepunkte da sein, die sich in größere endigen; und alle müssen sich endlich in einen Hauptruhepunkt schliessen.

§. 67.

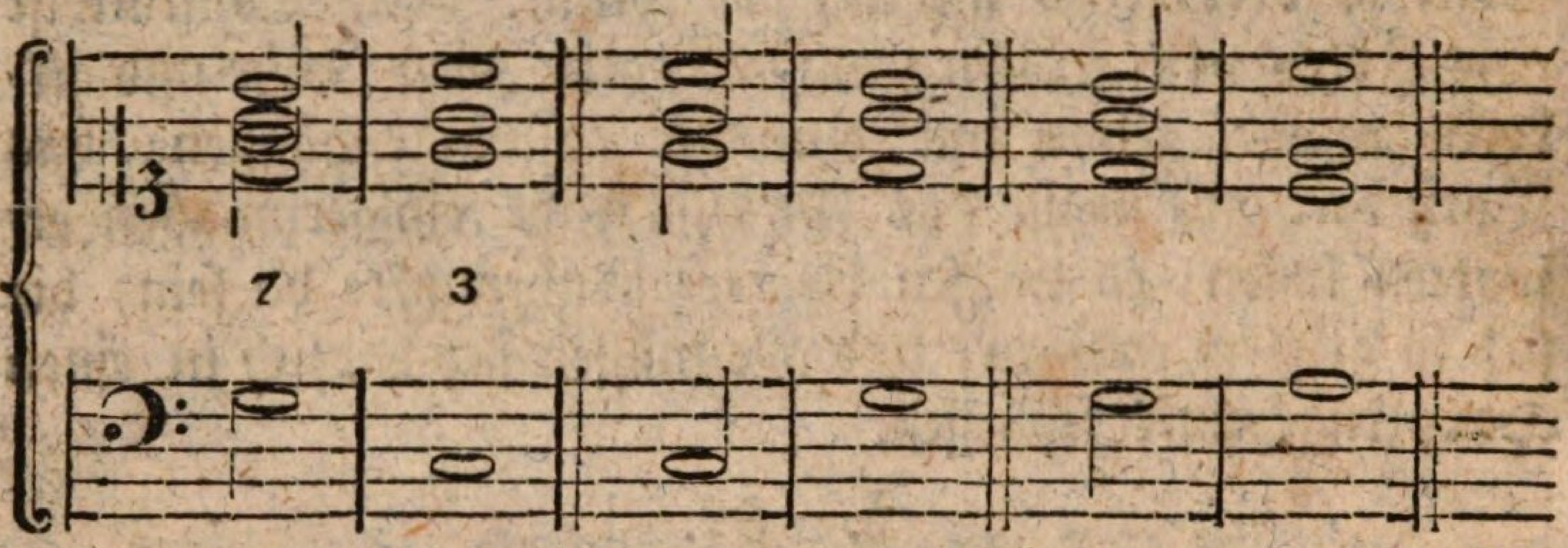
Die Akkorde sind in der Musik dasjenige, was in der Sprache die Wörter sind; aus ihrer Mehrheit und Verbindung entstehen, so zu sagen, musikalische Gedanken. Wenn eine Reihe von Akkorden gehört wird, deren letzter das Gehör mehr als die andern insgesamt, beruhiget, und nichts bestimmtes mehr erwarten läßt, so ist dieses eine harmonische Periode.

§. 68.

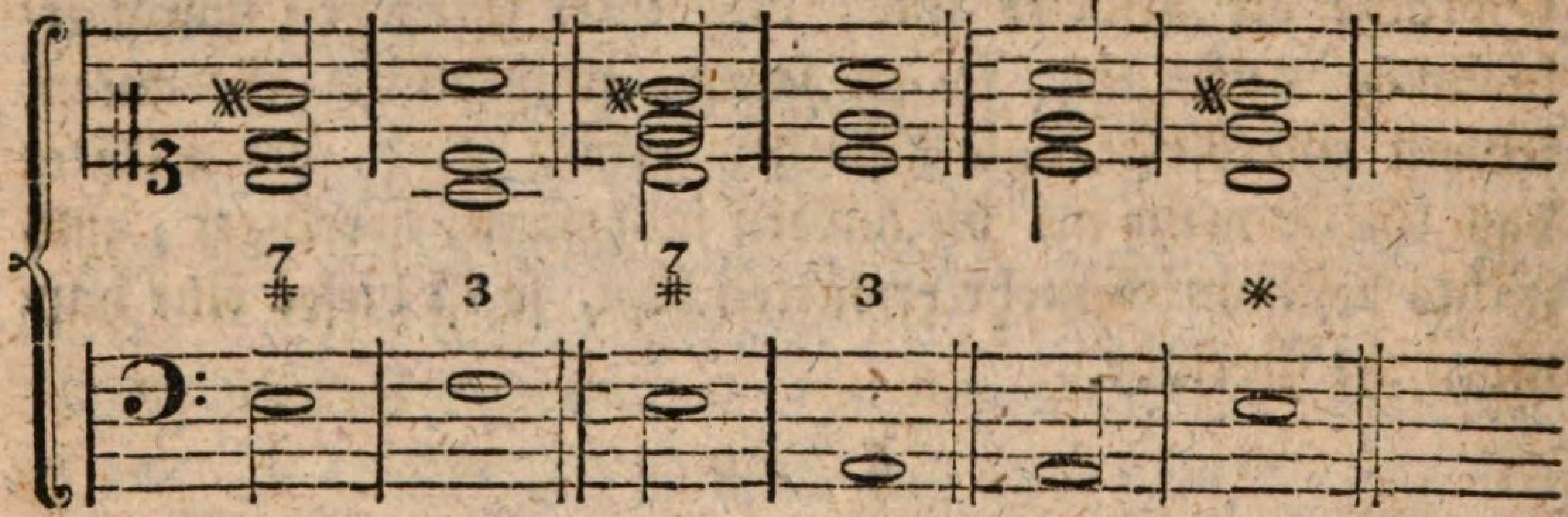
Der große harmonische Dreiklang (§. 17.) gewährt dem Gehöre die vollkommenste Ruhe, nicht viel weniger der kleine (§. 17.), und mit beiden kann man eine Folge von Akkorden und ein ganzes Tonstück schliessen. Es kömmt freilich hier darauf an, welcher Akkord ihm vorangieng; war es der erste wesentliche Septimenakkord (§. 20.) der Quinte vom Baßtone, auf welchem der Dreiklang gehört

wird (s. a.), so ist das Gehör beim Dreiklang völlig beruhiget, und erwartet nichts mehr; gieng ihm der Dreiklang von der Quarte oder Unterquinte des Baßtons voran (s. b.), so ist die Ruhe weit unvollkommener, denn man erwartet noch etwas; und wurde vor dem Dreiklange der Dreiklang oder Septimenakkord seiner Untersekunde gehört, so ist die Ruhe am unvollkommensten. (s. c.) Das erstere nennt man eine ganze oder vollkommene Kadenz (Schlußfall); das 2te eine halbe Kadenz; das 3te die abgebrochene oder Trugkadenz. Z. B.

a) b) c)



c) a) b)

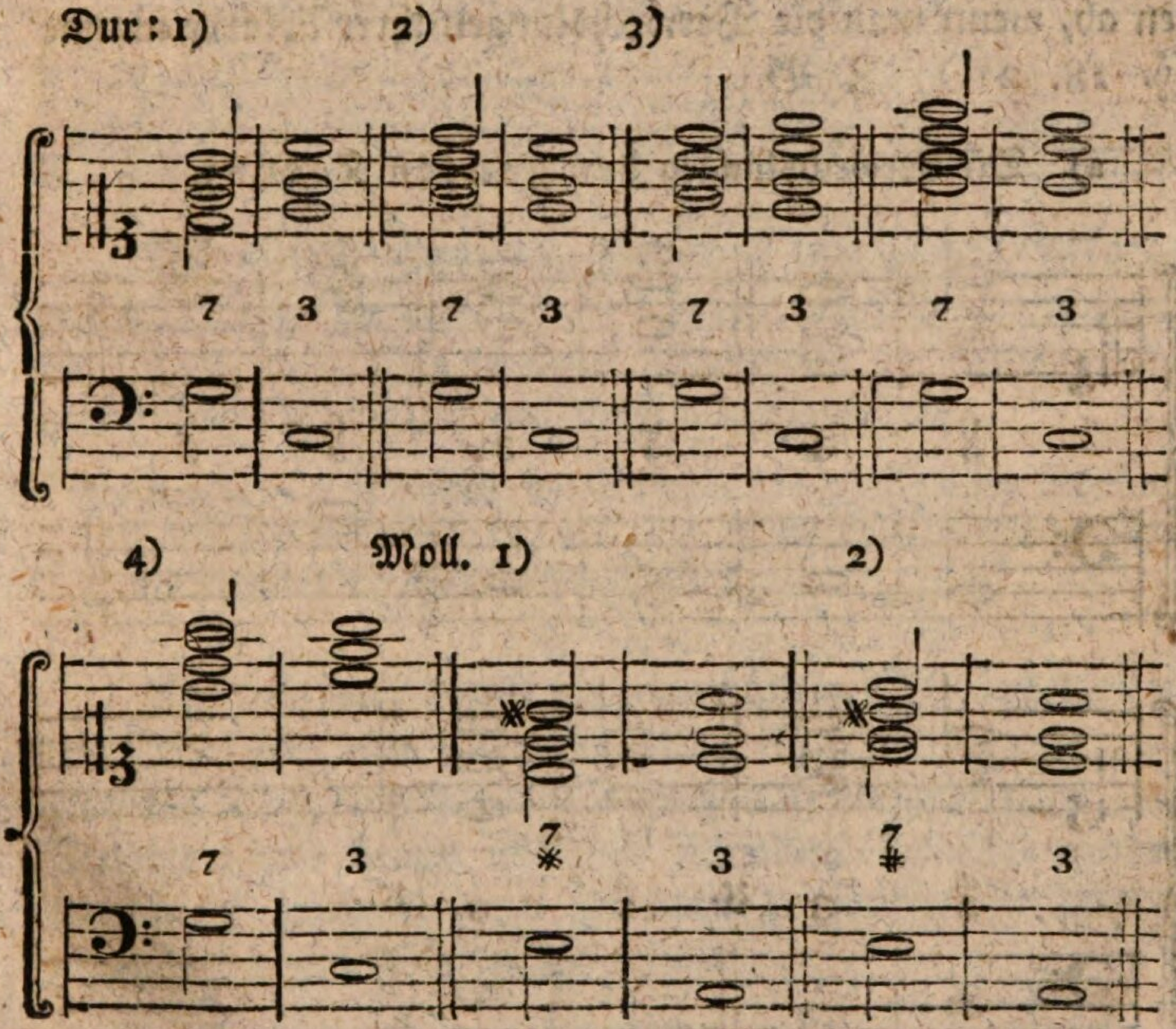


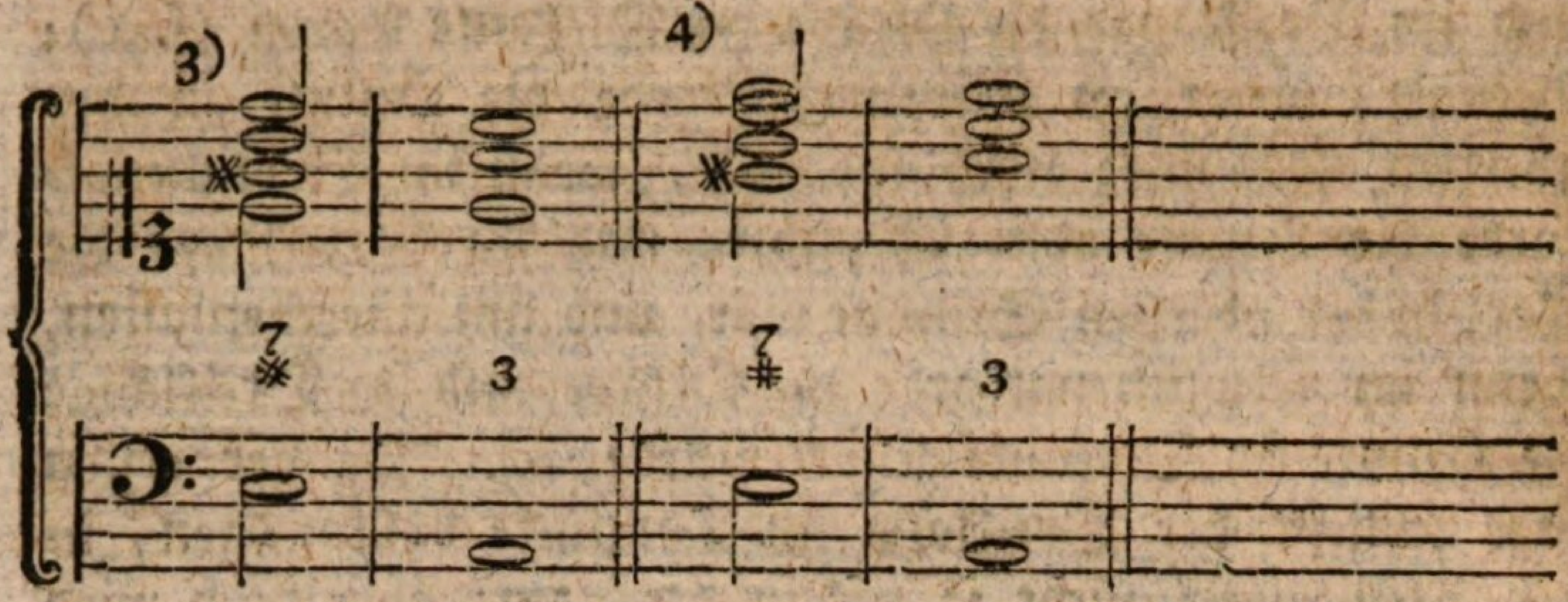
§. 69.

Die beruhigende Kraft der Kadenzen (§. 68.) ist größer und geringer nach der verschiedenen Lage (§. 40. A. 3.), in welcher die Dreiklänge und ihre nächst vorhergehenden Akkorde genommen werden. Die ganze Kadenz beruhigt am meisten, wenn im Septimenakkorde die Terz

und

und im Dreiklange die Oktave im Diskante waren (s. 1); weniger, wenn im Septimenakkorde die Quinte in der obersten Stimme; noch weniger, wenn im Septimenakkorde die Quinte oder Septime, und im Dreiklange die Terz in der obersten Stimme war, und am allerwenigsten, wenn im Septimenakkorde die Oktave und im Dreiklange die Quinte im Diskante gehört wurde. 4). In der ersten Lage schließt der Dreiklang im Tonstücke vollkommen, in der 2ten auch; nicht so oft in der 3ten; aber doch wird diese gebraucht, wenn thätige Empfindungen den Ausdruck des Tonstücks beleben; in der 4ten schließt er in Dur-Kadenzen gar nicht; selten in Mollkadenzen, wenn die Traurigkeit und Schwermuth erstirbt.



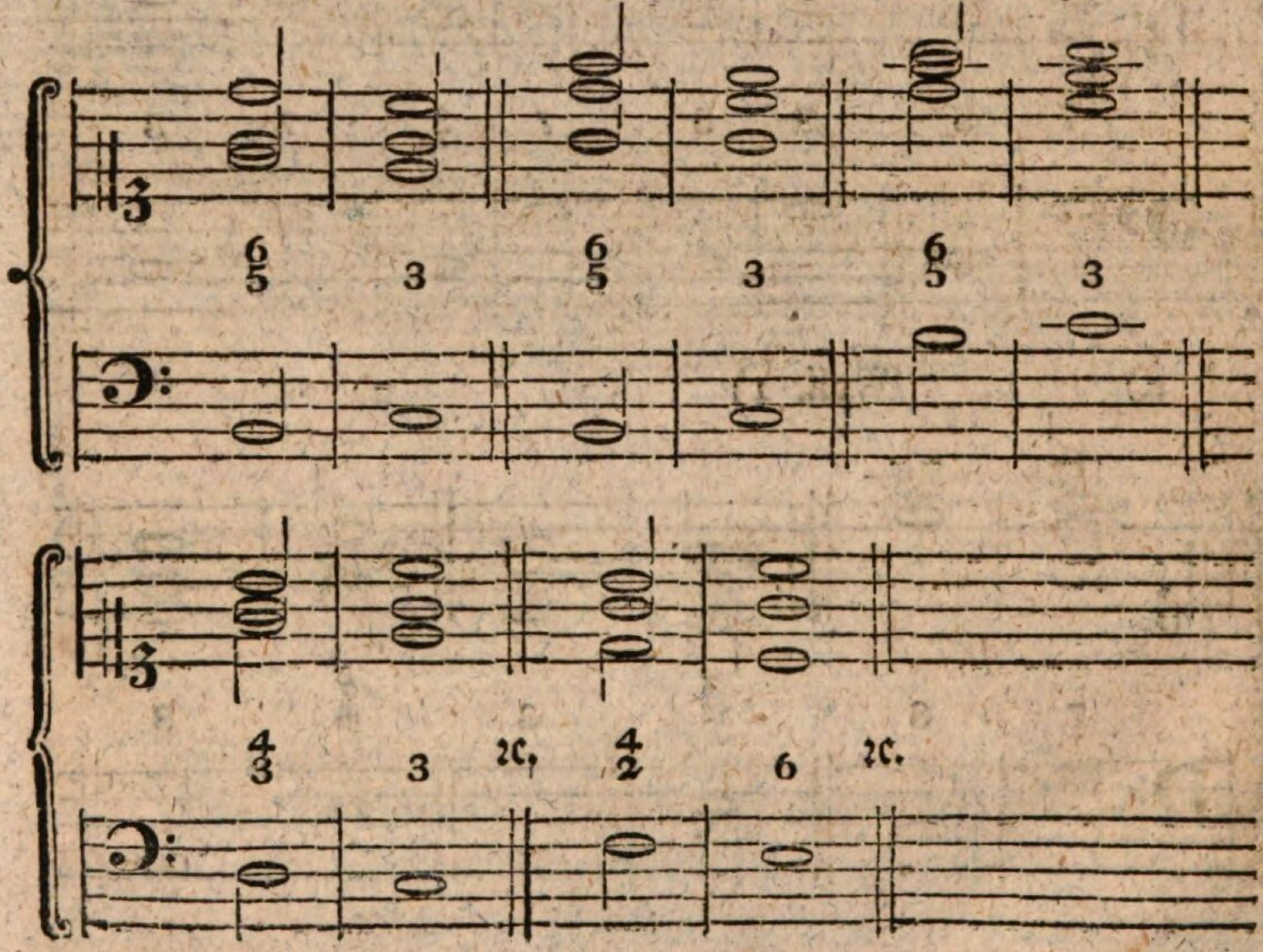


Anmerkung. So ist es auch mit der halben und Trugkadenz.

§. 70.

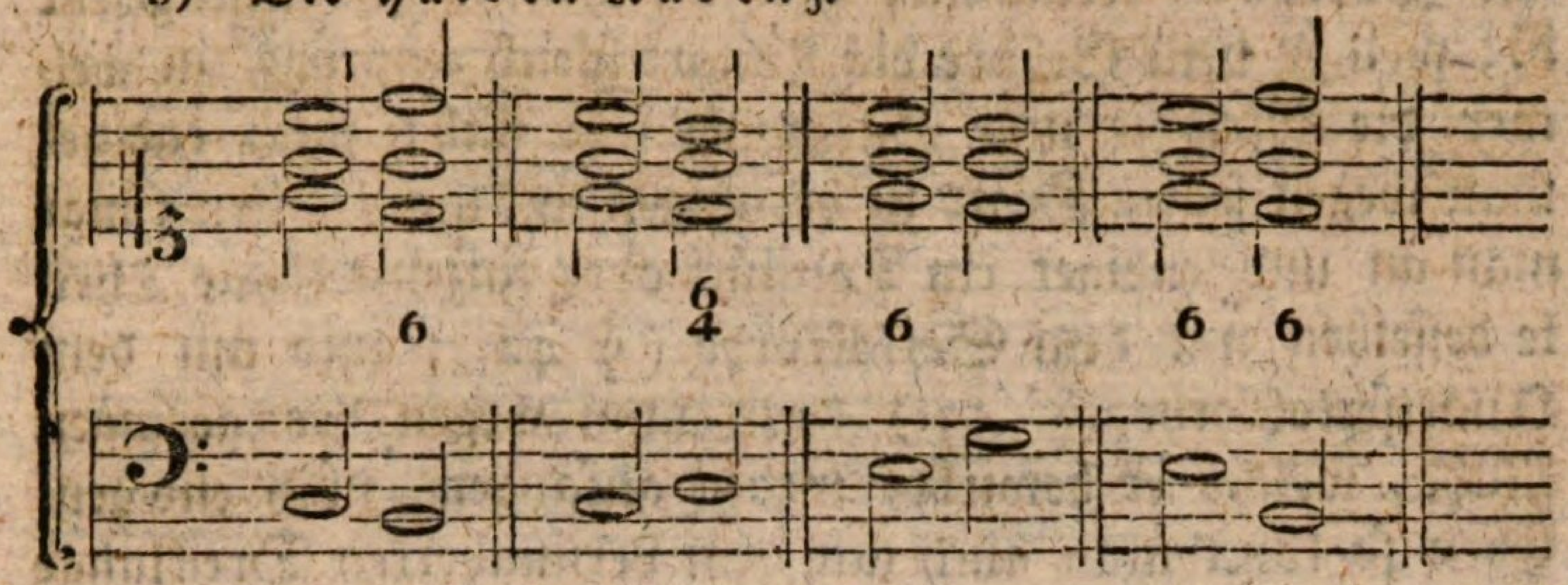
Eben so nimmt die beruhigende Kraft dieser Kadenzen ab, wenn man die Verwechslungen ihrer Akkorde nimmt (§. 18. 21.) Z. B.

a) Die Verwechslungeu der ganzen Kadenz.

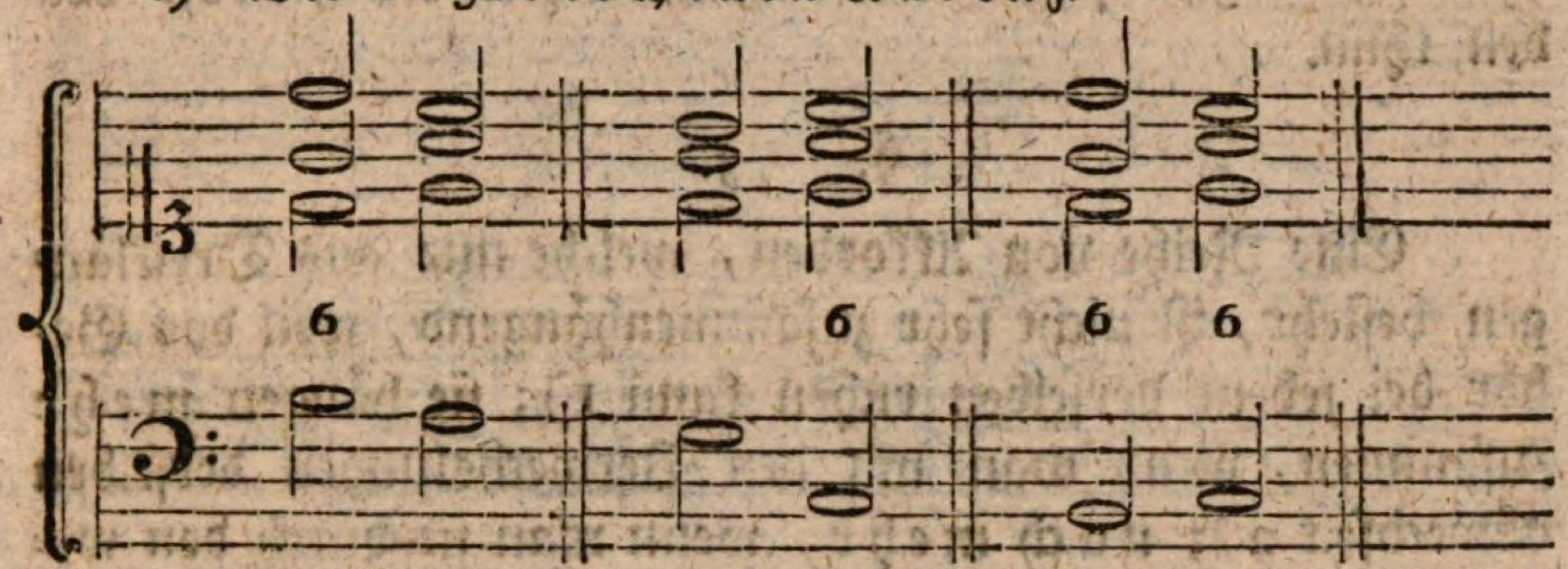


b) Der

b) Der halben Kadenz.



c) Der abgebrochenen Kadenz.



Wenn man nun, wie ich bei a) mit dem $\frac{6}{5}$ Akkorde gethan habe, die verschiedenen Lagen der Akkorde nimmt, die immer mehr oder weniger beruhigen, so entsteht eine große Manchfaltigkeit der Akkordverbindungen.

Anmerk. Die Lagen der Akkorde, in welchen die einzelnen Töne sich nicht näher, als eine kleine Terz, kommen, sind die deutlichsten und angenehmsten.

§. 71.

Also können, durch die manchfaltigen Veränderungen der Kadenzen, eine unbeschreibliche Menge kleinerer und größerer Ruhepunkte für das Gehör in der Harmonie und Melodie (von denen ich bald besonders sprechen werde) angebracht werden; denn bei jedem konsonirenden Akkorde empfindet das Gehör einige Ruhe.

§. 72.

Der Anfang einer Periode oder eines Tonstücks geschieht meistens mit dem Dreiklange und zwar so, daß man

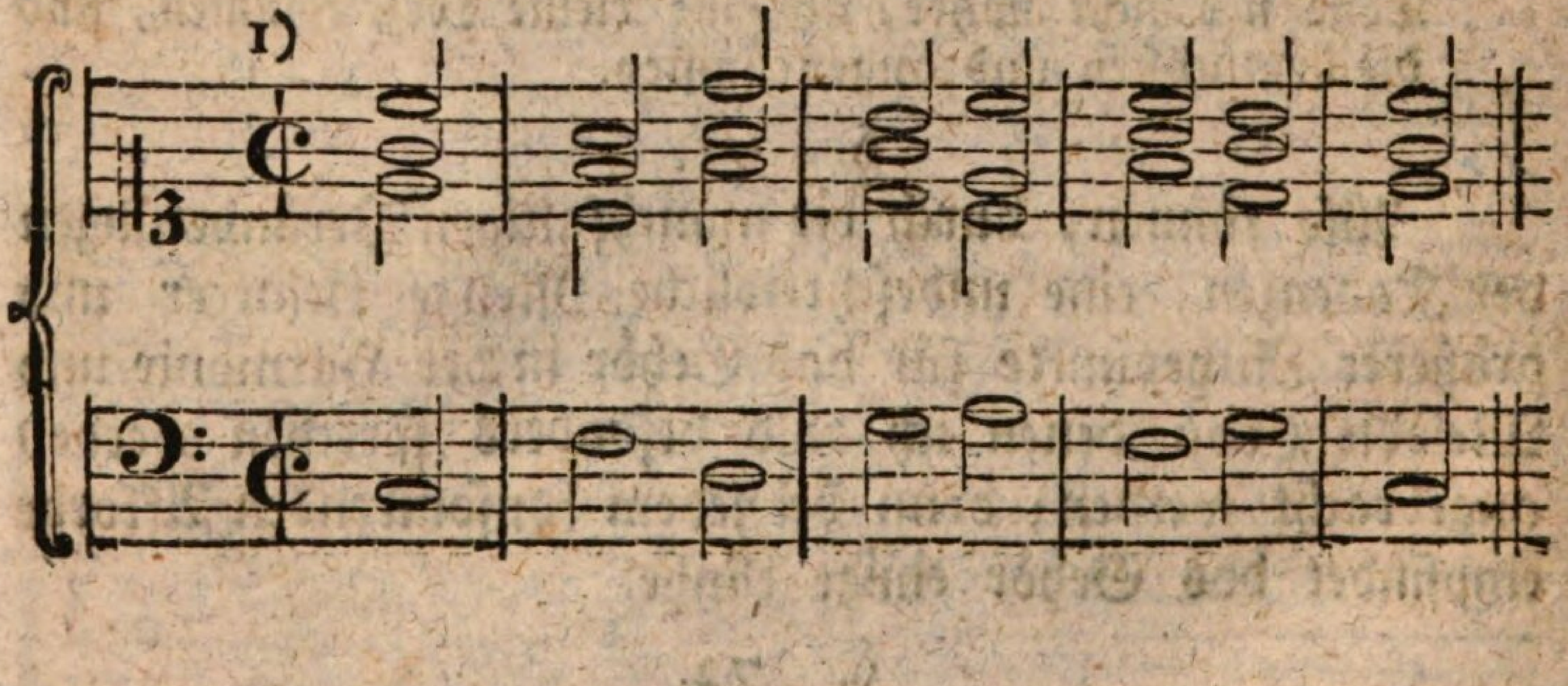
 alle

alle Intervalle vernimmt, aus welchen er zusammengesetzt ist; weil er dem Gehöre die Tonart gleich einprägt, in welcher die Melodie und Harmonie jetzt sind; auch endiget man wegen seiner Kraft zu beruhigen mit ihm; selten fängt man an und endiget ein Tonstück oder einzelne kleine Theile desselben mit dem Sextakkorde (§. 42); und mit dem Quartsextakkorde (§. 43.) kann man wegen der geringen Ruhe, welche er bewirkt, weder anfangen, noch endigen. Eben so kann man auch mit dem verminderten Dreiklange (§. 17.) wegen seiner Unvollkommenheit keines von beiden thun.

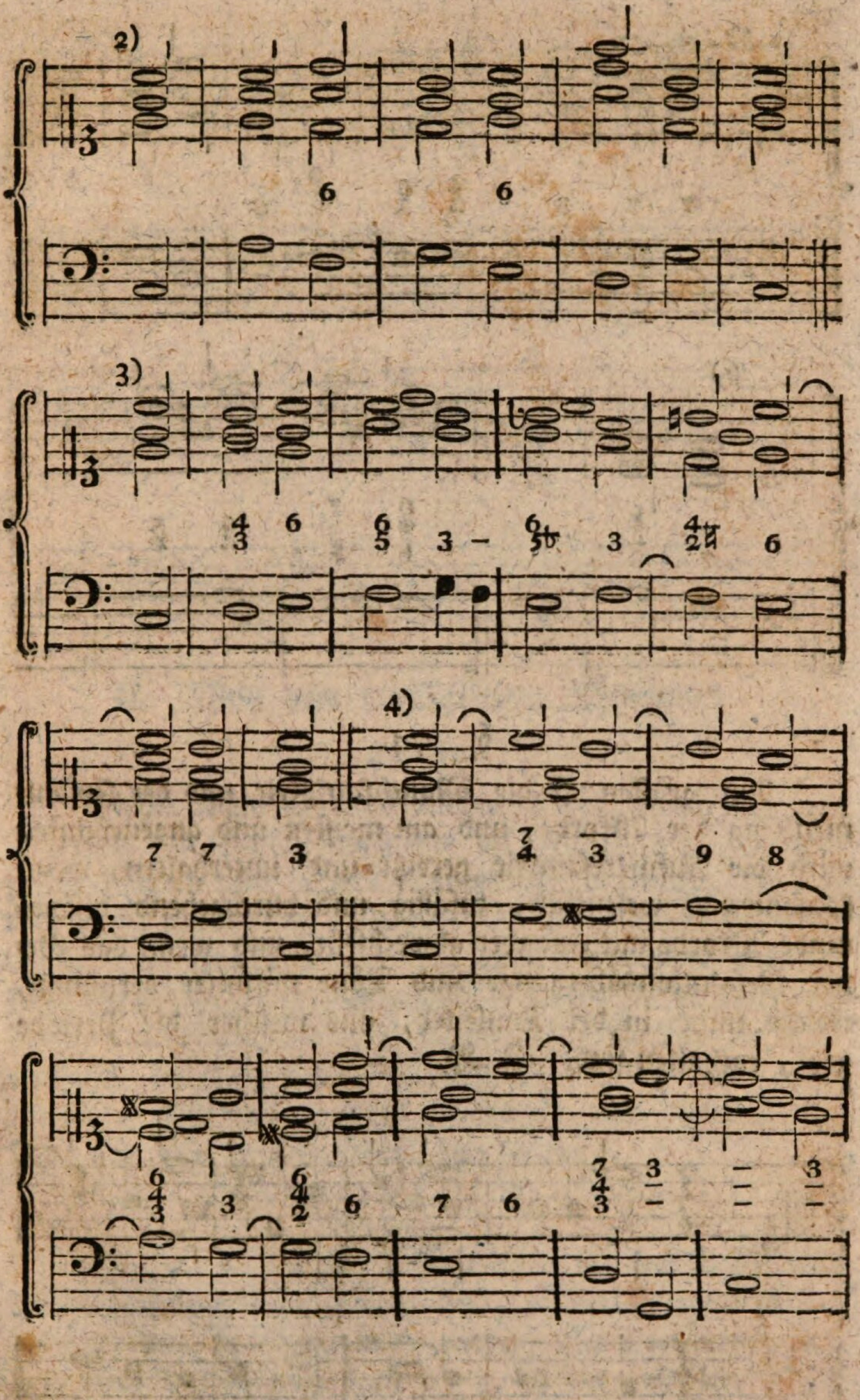
§. 73.

Eine Reihe von Akkorden, welche nur aus Dreiklängen besteht, ist nicht sehr zusammenhängend, weil das Gehör bei jedem derselben ruhen kann 1); sie hängen mehr zusammen, wenn man mit den Verwechslungen derselben abwechselt 2); noch mehr, wenn man sie durch den wesentlichen Septimenakkord und dessen Verwechslungen verbindet 3), und am engsten ist ihre Verbindung, wenn man zufällig dissonirende Akkorde mit einmischt 4). Durch Uebergehung der Resolution werden die Akkorde bald mehr mit einander verbunden 5), bald von einander entfernt 6).

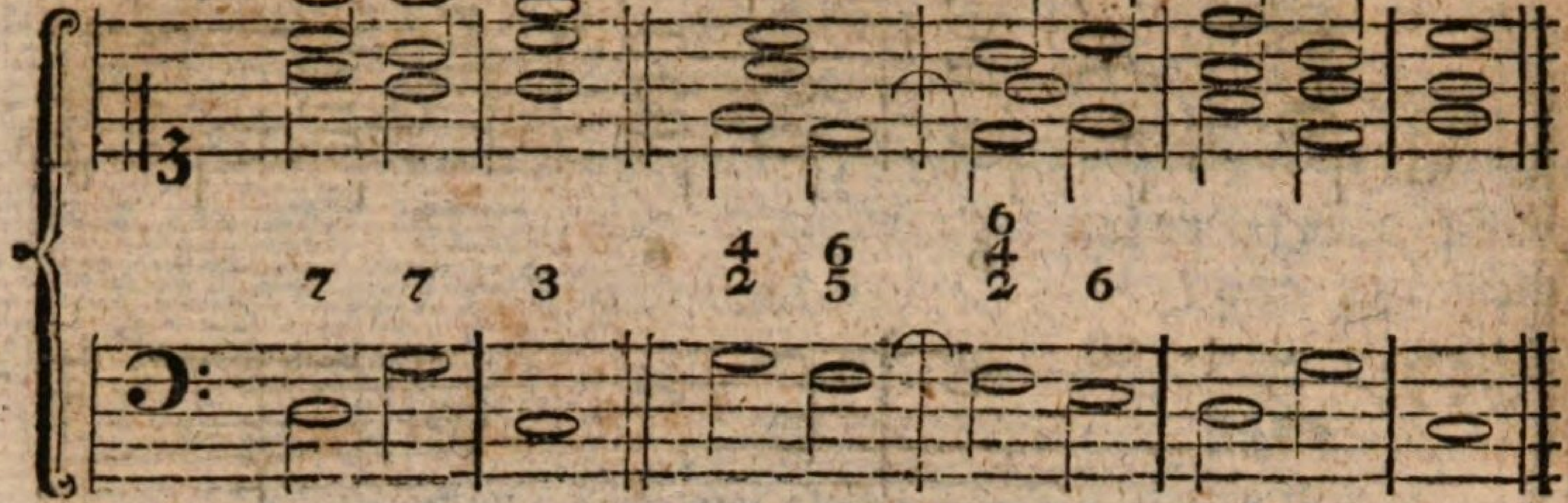
1)



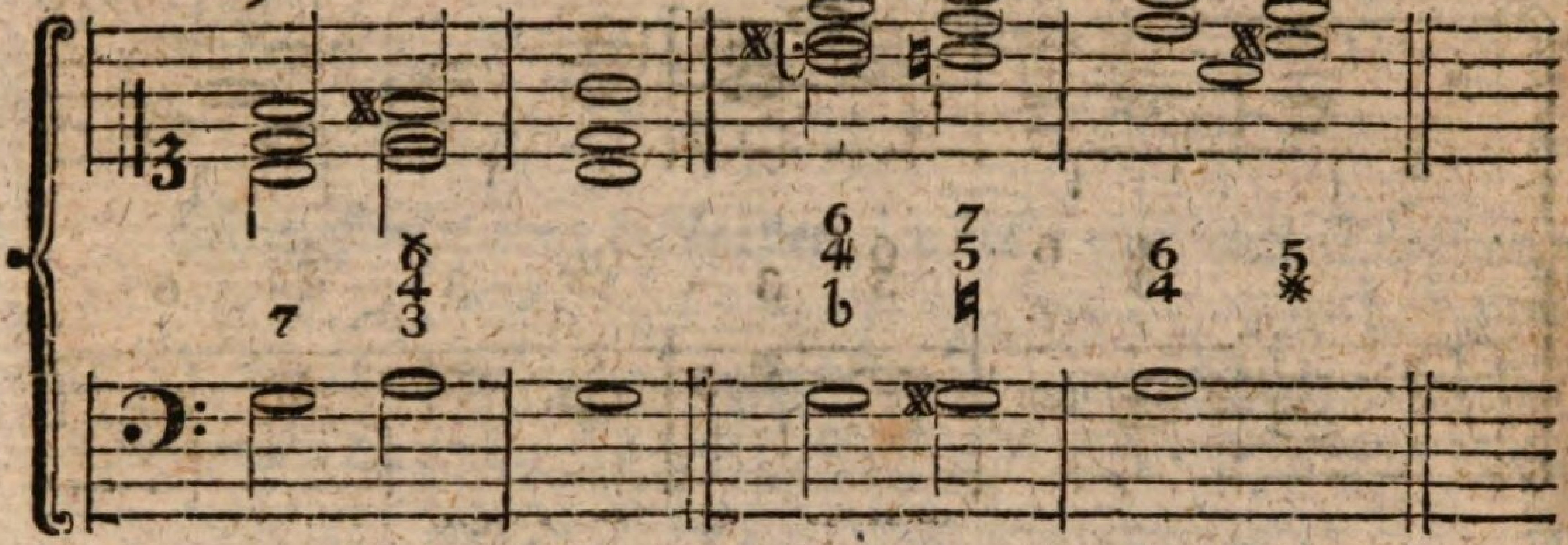
2)


2)
3)
4)

5)

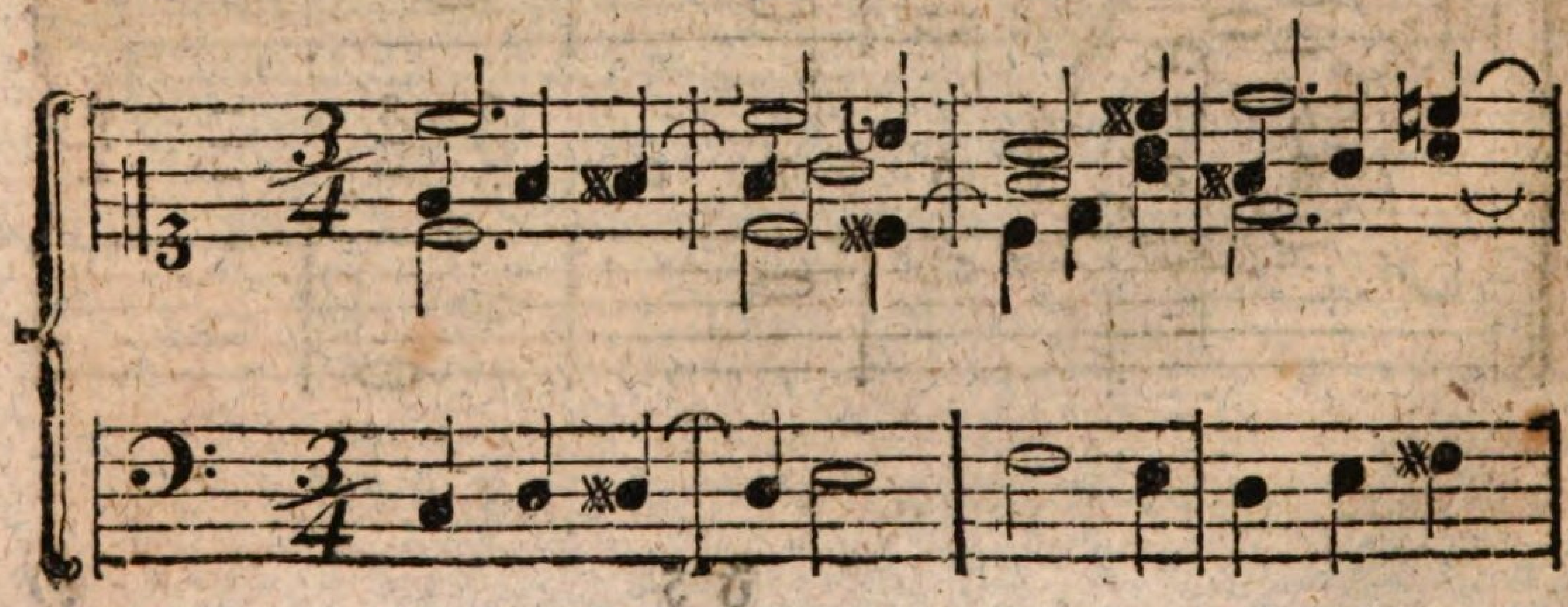


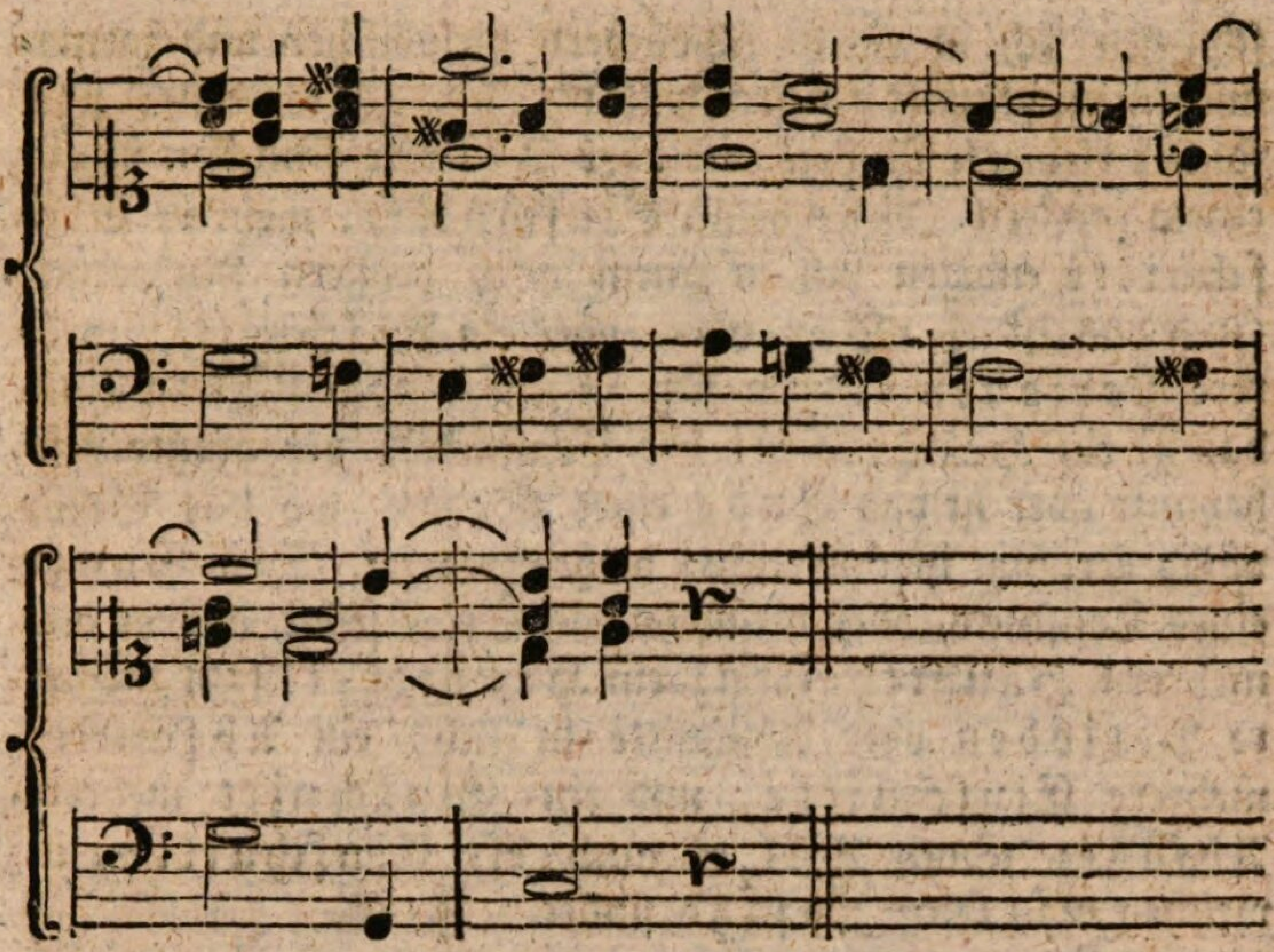
6)



§. 74.

Am grösten ist die Manchfaltigkeit und der Zusammenhang der Akkorde, und am meisten und angenehmsten wird die Aufmerksamkeit gereizt und unterhalten, wenn konsonirende wesentlich, zufällig und durchgehend dissonirende Akkorde mit einander abwechseln, und wenn das Gehör Resolutionsübergänge und Töne mitunter vernimmt, welche nicht in der Tonleiter, aus welcher die Periode geht, enthalten sind. Z. B.





II. Von dem musikalischen Rhythmus.

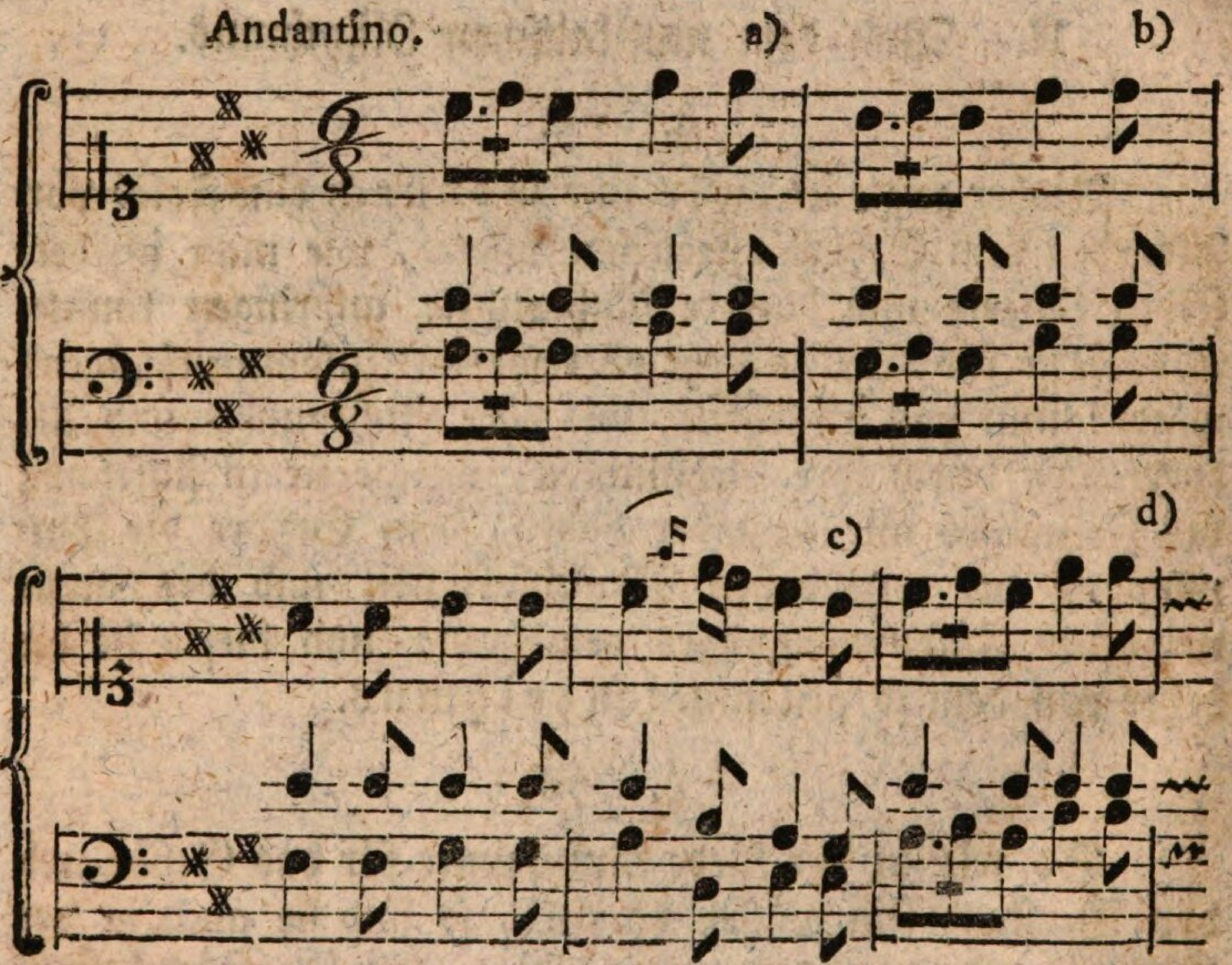
§. 75.

Bisher zeigte ich, wie und wodurch eine Folge von Akkorden dem Gehöre angenehm würde, wie man in derselben längere und kürzere Ruhepunkte anbringen könnte, und wie sie für das Ohr mehr oder weniger zusammenhängend werde: nun will ich lehren, wie diese Ruhepunkte und Akkordfolgen durch ihre Aehnlichkeit, welche sie in Ansehung des Zeitmases mit einander haben, dem Gehöre die Empfindung der reizendesten Manchfaltigkeit und des angenehmsten Zusammenhanges gewähren; und dieses ist die Lehre von dem so genannten Rhythmus.

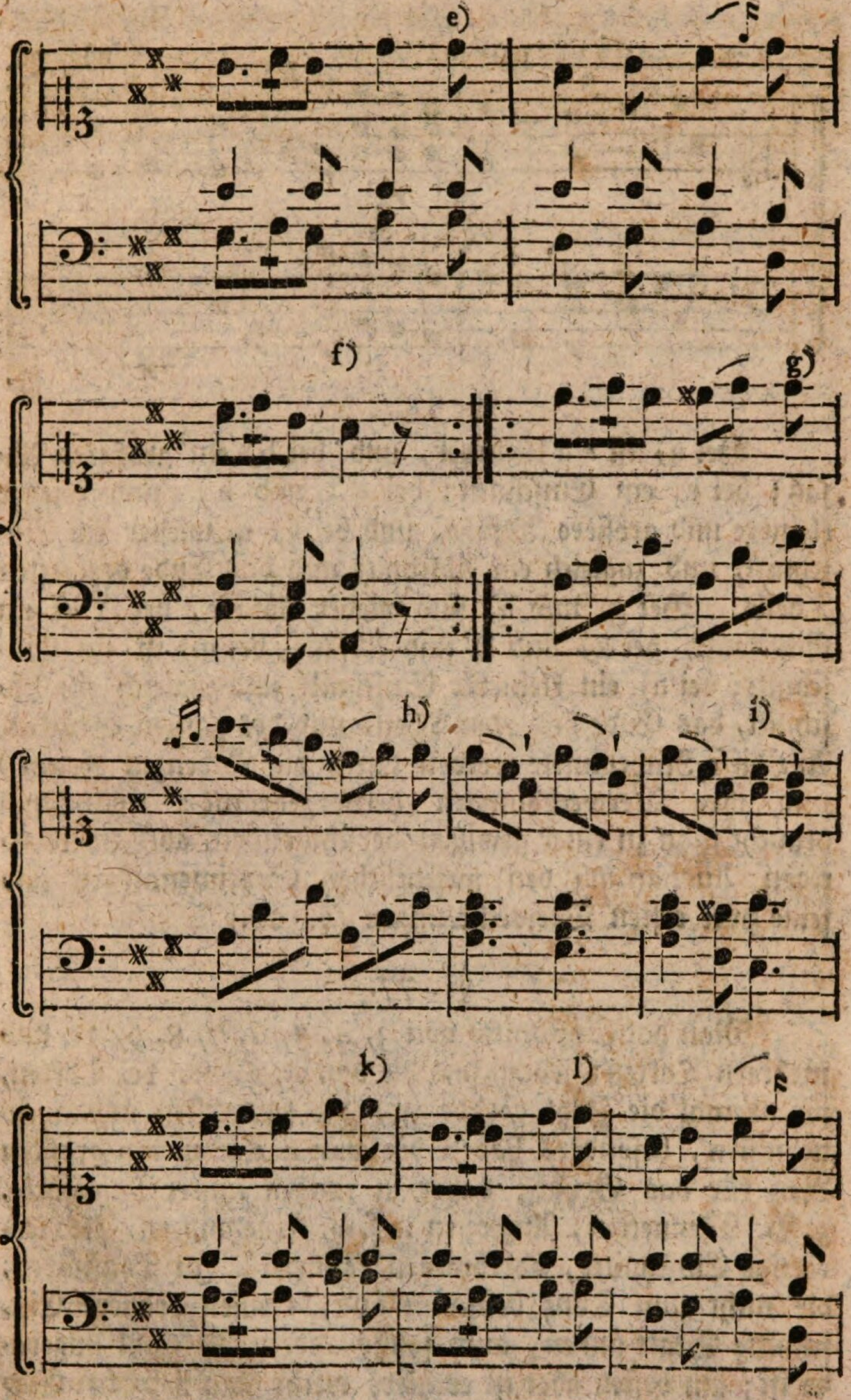
§. 76.

So wie in der Rede Ruhepunkte für das Gehör und den Verstand sein müssen (§. 66), so sind sie auch in der Melodie und Harmonie nothwendig. Ein Tonstück besteht aus einer Anzahl von Takten; 1, 2, oder mehrere Takte schliessen

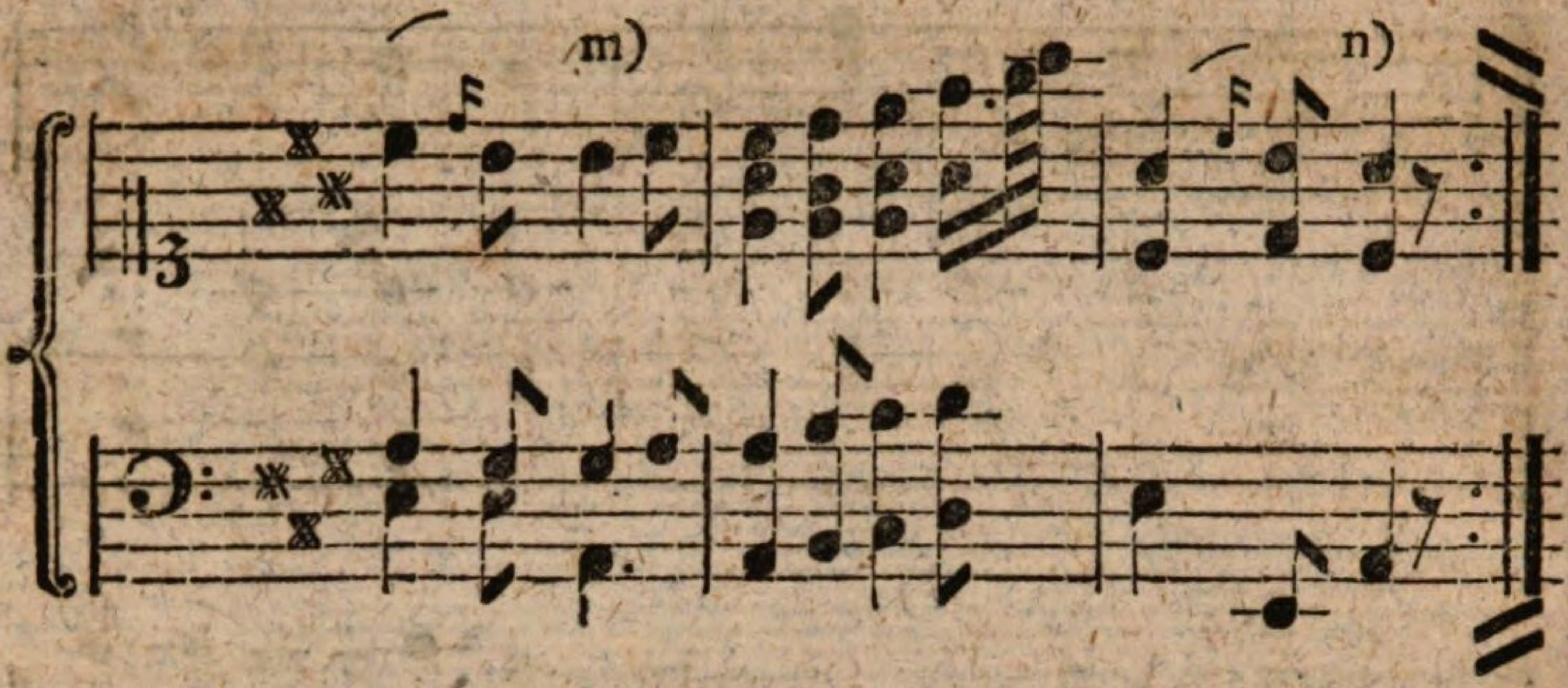
schliessen sich in einem schwächern melodischen und harmonischen Ruhepunkt (diesen will ich **Absatz** nennen); zwei solcher kleinerer Ruhepunkte oder **Absätze** schliessen sich in einem größern (dieser heißt **Einschnitt**); mehrere **Einschnitte** endigen sich in einem noch größern Ruhepunkt (und das ist eine **Periode**, oder ein **Abschnitt**); mehrere **Perioden** endigen sich in einem noch stärkern (und das ist ein **Haupttheil** des Tonstücks); der größte Ruhepunkt aber ist das **Ende** eines Satzes, wo das Gehör völlig beruhigt ist und nichts mehr erwartet. Das **Ganze** eines Tonstücks, oder vielmehr das Stück selbst, besteht aus mehrern **Haupttheilen**; ein **Haupttheil** faßt mehrere **Perioden** oder Abschnitte in sich, ein **Abschnitt** mehrere **Einschnitte**, und ein **Einschnitt** mehrere **Absätze**; jedoch giebt es auch oft **Einschnitte**, in welchen man keine **Absätze** findet. Z. B.



e)



(m



Bei a) ist ein kleinerer, und bei b) ein größerer Absatz; bei c) ein Einschnitt; bei d) und e) sind wieder kleinere und größere Absätze, und bei f) ist wieder ein Einschnitt, und zugleich ein Abschnitt und das Ende des ersten Theils. Bei g) und h) sind wieder Absätze, bei i) ist ein Einschnitt, bei k) und l) sind Absätze, bei m) ist ein Einschnitt; bei n) ein kleinerer Einschnitt und zugleich ein Abschnitt, das Ende des 2ten Theils und des ganzen Stückes. Alle diese Ruhepunkte werden durch die Kadenzen (§. 68.) und ihre Verwechslungen hervorgebracht; manchmal braucht man zu einer gewissen beruhigenden, aber zweideutigen Aushaltung den wesentlichen Septimenakkord und seine zwei ersten Verwechslungen (§. 20.)

§. 77.

Man hat Einschnitte von 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 und mehrern Takten; jedoch sind die von 4, 6, 8, 10 Takten, wo allemal die Zahl gerade ist, die faßlichsten und angenehmsten, besonders haben die von 4 Takten den größten Reiz für das Gehör; daher in einigen unsrer Tanzstücke, z. B. Menuetten, Angloisen u. s. w. keine andern, als viertaktige Einschnitte, vorkommen können. In Tonstücken, die nicht zum Tanz bestimmt sind, können größere Einschnitte Statt finden, auch solche, deren Taktzahl ungerade ist; am besten aber ist es hier, wenn man 2 solcher Einschnitte

schnitte auf einander folgen läßt, z. B. 2 dreytaktige oder 2 fünftaktige; denn das Gehör faßt da die beyden ungeraden Einschnitte in einen geraden zusammen, z. B. in einen 6-taktigen oder 10taktigen.

§. 78.

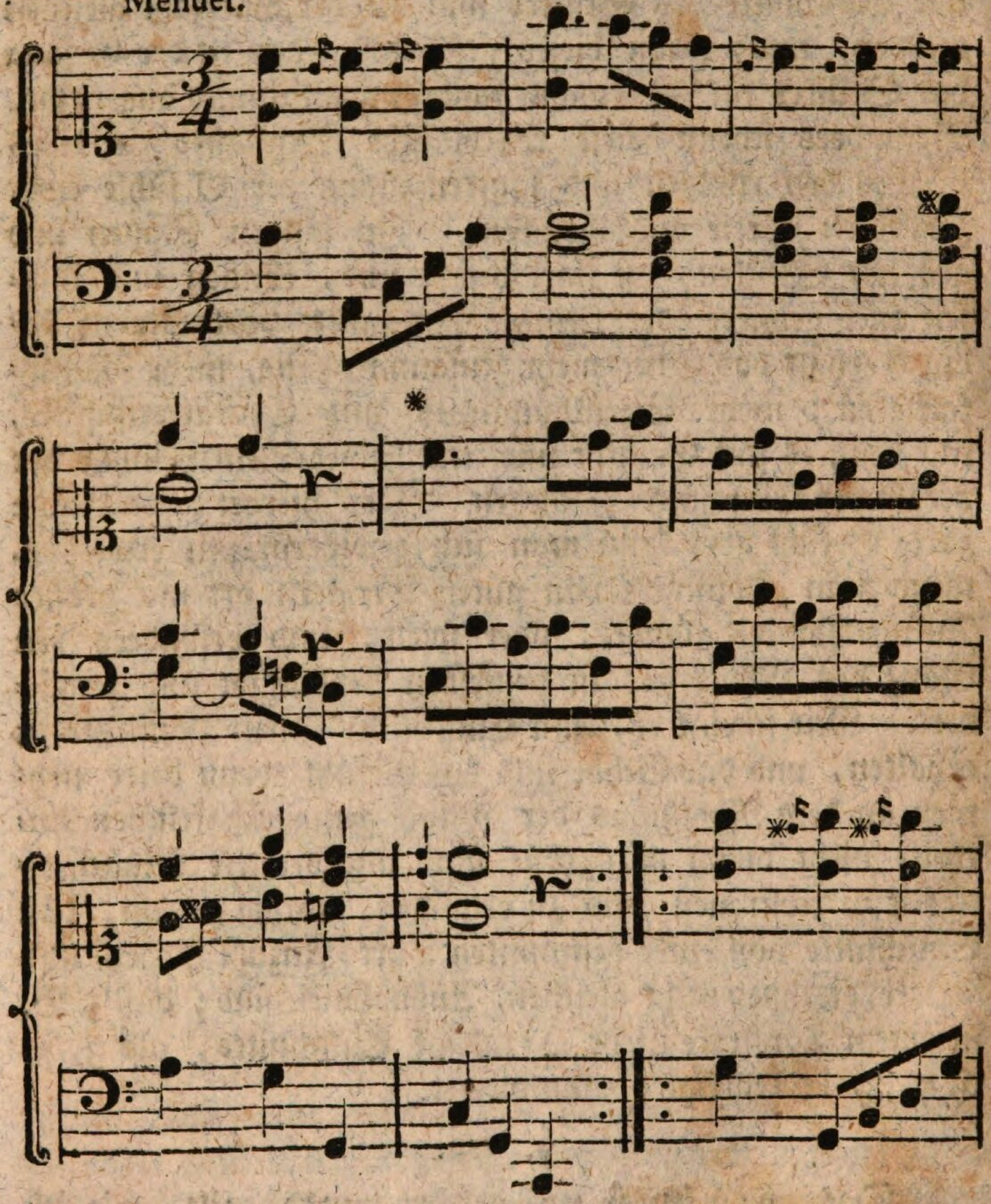
Wenn das Gehör am Anfange des Stücks einen 4-taktigen Einschnitt vernommen hat, so erwartet es, daß alle Einschnitte des Stückes ihm an der Taktzahl gleichen werden, und, wenn dieses geschieht, dann ist der Gesang des Stückes für Jedermann faßlich, deutlich und angenehm. Besonders scheint diese rhythmische Beschaffenheit eines Satzes den ruhigen und sanften Gang der Gefühle einer zärtlichen Seele auszudrücken. In langen Sätzen und größern Stücken, die stark besetzt sind, können und müssen auch größere oder kleinere Einschnitte vorkommen, dadurch erhält das Stück mehr Zusammenhang, mehr Manchfaltigkeit, mehr Eigenthümliches und Charakteristisches, nur muß es mit Einsicht und mit feiner Beurtheilung der Kraft der Einschnitte geschehen. Das hierbei erforderliche zarte Gefühl aber kann man sich gewissermaßen erwerben, wenn man Tonstücke von guten Meistern oft mit großer Aufmerksamkeit anhört, oder spielt, und besonders den Gang des Rhythmus in denselben beobachtet und zergliedert. Mir scheint es, um Einheit in einem Tonstücke zu erhalten, und das Gehör und das Gefühl (denn beide nehmen an dem Rhythmus der Musik gemeinschaftlichen Antheil) nicht durch allzugroße und ungeordnete Manchfaltigkeit zu zerstreuen und zu ermüden, nöthig zu sein, daß Einschnitte von einer bestimmten Takt-Anzahl Regel, und andere, die ihnen nicht gleichen, Ausnahmen sind; daß z. B. in einem Tonstücke mehr 4-taktige Einschnitte, als 3, 5, 6, 7, 8, 10-taktige vorkommen 2c.

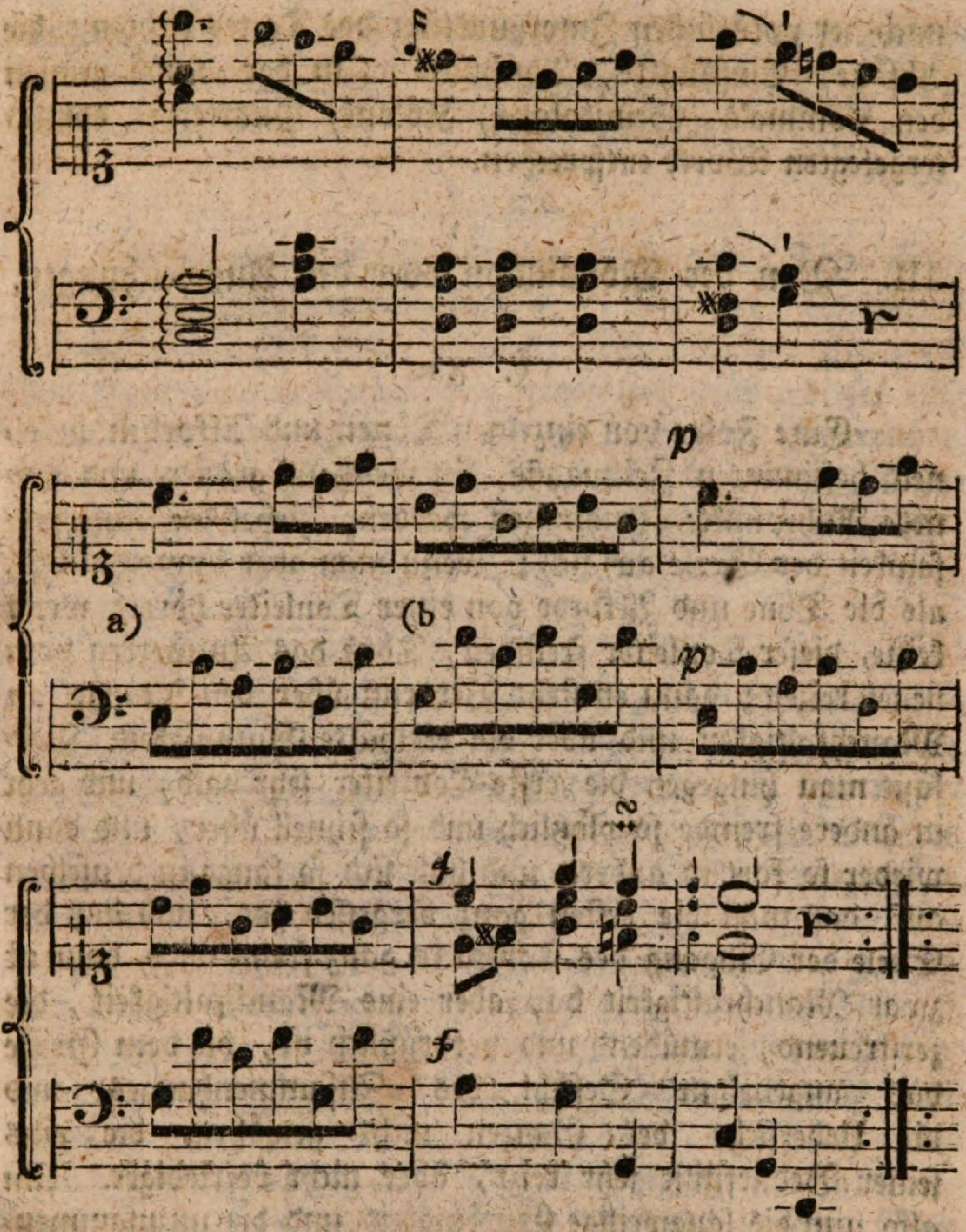
§. 79.

Das, was im §. 76. gelehrt wurde, gilt, wie ich schon erinnert habe, ganz besonders von Tanzstücken; denn in

in diesen ist eine bestimmte Anzahl und Gleichheit der Einschnitte nothwendig. Jedoch kann auch zuweilen in der Menuet ein 6=taktiger Einschnitt vorkommen, wenn eine Passage von 2 Takten wiederholt wird; aber sie ist bei weitem alsdann nicht mehr so angenehm zum Tanze, als eine solche, wo in jedem Theile 2 viertaktige Einschnitte sind.

Menuet.





Hier ist im andern Theile durch die Wiederholung der 2 Takte a und b ein 6 taktiger Einschnitt entstanden, das *Piano* aber macht die wiederholten 2 Takte angenehmer und manchfaltiger. — Es ist ein solches Stück doch mehr *Tempo di Minuetto* als eine Tanz-Menuett selbst.

§. 80.

Melodien, die über Texte zu Singstücken erfunden werden, müssen sich, in Ansehung des Rhythmus, genau

nach der natürlichen Interpunktion des Textes richten; die Absätze, Einschnitte, Abschnitte rc. in der Musik müssen den Komma's, Semikolons, Kolons, Punkten rc. der untergelegten Worte entsprechen.

III. Von der Modulation oder den Ausweichungen.

§. 81.

Eine Folge von einzelnen Tönen und Akkorden in einem bestimmten Zeitmaaße, in welchem größere und kleinere Ruhepunkte vernommen werden, ziehet die Aufmerksamkeit der Seele auf sich; wenn man aber immer nichts, als die Töne und Akkorde von einer Tonleiter höret; wenn keine, dieser Tonleiter fremden, Töne das Aufmerken vom neuen reizen; dann entsteht Verdruß über den Mangel an Manchfaltigkeit und über die ekelhafte Eintönigkeit. Verläßt man hingegen die erste Tonleiter sehr bald, und geht in andere fremde so plötzlich und so schnell über, und dann wieder so fort in andere, und hält sich so lange in denselben auf, daß man die ersten ganz vergessen hat, und daß der Seele der Eingang des Tonstücks ganz fremd wird, dann ist zwar Manchfaltigkeit da, aber eine Manchfaltigkeit, die zerstreuend, ermüdend und verdrüßlich ist, die dem Geiste das angenehme Gefühl des Zusammenhanges und die Uebersicht des Ganzen nicht gewährt; die eins seiner Bedürfnisse sehr reizt, aber nicht befriediget. Um also nun die langweilige Eintönigkeit und die unzusammenhängende Manchfaltigkeit in einem Tonstücke zu vermeiden, und ihm das anziehendste Interesse für Geist und Herz zu geben, muß eine Grundtonleiter, oder, wie man sagt, ein Hauptton in einem Tonstücke herrschen, man muß in andre Tonleitern, die ihm mehr oder weniger ähnlich sind, übergehen, sich da etwas verweilen, mitunter aber immer einige Töne und Akkorde aus der Tonleiter des Hauptttons hören lassen, dann wieder in denselben zurückkehren,

kehren, sich noch etwas darinnen aufhalten, und endlich in demselben schließen. Dieses zeigt uns die Lehre von der Modulation oder von den Ausweichungen.

§. 82.

Wenn man aus dem Haupttone in andre Töne übergeht, so geschieht es entweder in solche, deren Tonleitern der vorigen ähnlich sind, oder in solche, die der Tonleiter des Hauptons unähnlich sind; jenes sind nahe, dieses entfernte Ausweichungen; ferner geschieht das Ausweichen allmählig, oder plötzlich und überraschend. Ich will zuerst von den nahen und allmähligen, hernach von den entfernten und plötzlichen Ausweichungen handeln.

§. 83.

Unsre Musik hat 12 Töne (§. 5.), jeder Ton hat eine Dur- und eine Moll-Tonleiter (§. 7, 8.) und jeder einzelne Ton einer Tonleiter hat seinen Dreiklang, wie ihn dieselbe giebt (§. 40. Anm. 1.). Da man aber nur in die Töne einer Tonleiter ausweichen darf, auf welcher uns dieselbe Dreiklänge giebt, mit welchen man eine vollkommene Kadenz (§. 68.) machen kann, dieses aber nur mit dem großen und kleinen Dreiklange, und nicht mit dem verminderten geschehen kann; so darf man auch nur eigentlich in die Töne einer Tonleiter ausweichen, auf welchen der große und kleine Dreiklang vorkommt; aber nicht in den Ton, welcher den verminderten über sich hat; folglich also in Durtönen nur in die Sekunde, Tertie, Quarte, Quinte, Sexte; in die Septime nicht, denn sie hat den verminderten Dreyklang, — und in Molltönen in die Secunde nicht, weil sie auch den verminderten Dreiklang hat; aber in die Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime kann man gehen. Z. B. aus C dur in D moll, E moll, F dur, G dur, A moll; und aus A moll in C dur, D moll, E moll, F dur, G dur. Die Tonleitern von diesen Tönen sind alle C dur und A moll sehr ähnlich, sie haben fast alle Töne, bis auf

einen einzigen, mit ihr gemein, und deswegen nennt man sie auch mit jenen verwandte Töne.

§. 84.

Jedoch sind auch schon von diesen Tönen einige der Haupttonleiter mehr ähnlich und mehr verwandt, als andere von ihnen; und wenn man aus einem Dur-Tone in seine 5 verwandten Töne ausweichen wollte, so würde man die mit ihm mehr oder näher verwandten Töne eher, als die mit ihm weniger verwandten Tonleitern hören lassen, man würde sich in den erstern länger aufhalten müssen, als in den leztern. Wenn man z. B. aus C dur spielen wollte, so würde man erstlich nach G dur gehen, dann nach A moll, alsdann nach E moll, hierauf nach F dur, und nach A moll, oder erst nach A moll und dann nach F dur, und zulezt G dur wieder kurz berühren, und dann in dem Haupttone oder in der Tonika wieder schließen. Vor allem muß man dem Gehöre die Haupt-Tonart wohl einprägen, und dieses geschiehet dadurch, daß man sich einige Zeit erst darinnen aufhält; in G dur verweilt man sich etwas kürzer, in A moll noch weniger, eben so auch in E moll, (jedoch weicht man selten aus C dur in E moll aus, lieber in die folgenden) in D moll und F dur noch weniger, und G dur wird nur im Vorbeigehen kurz gehört; dann hält man sich wieder einige Zeit in dem Haupttone auf, und schließt in demselben. Die Hauptsache bei allen Ausweichungen ist, daß das Gefühl des Haupttones nie verloren gehe; das Gehör muß daher bei den Ausweichungen immer durch einige Akkorde, welche dem Haupton nothwendig zugehören, und ihn von dem Tone, in welchen man ausgewichen ist, unterscheiden, an denselben erinnert werden, z. B. etwan durch den wesentlichen Septimen-Akkord seiner Dominante, und den darauf folgenden Dreiklang der Tonika und deren Verwechslungen. Eben so ist es auch bei den Molltönen, z. B. aus A moll geht man nach E moll oder C dur, aus E moll nach C dur, alsdann nach D moll, F dur, G dur; hier gelten eben die vorhin gemachten Erinnerungen,

wegen

wegen des längern oder kürzern Verweilens in den neuen Tönen.

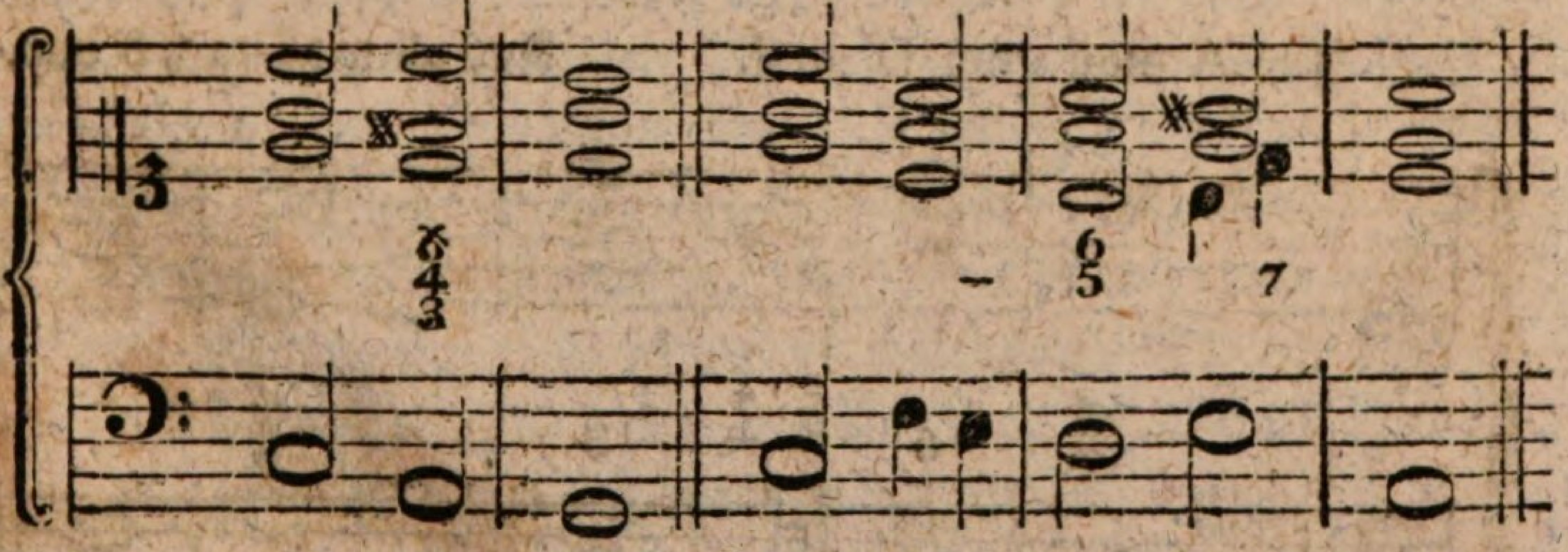
§. 85.

Das Gehör fühlt, daß man in einer neuen Tonleiter spielt, wenn es oft einen oder mehrere Töne vernimmt, die zu einem wesentlichen Septimen-Akkorde gehören, und nicht in der vorhergehenden Tonleiter enthalten waren; oder wenn man in dem neuen Tone die Quarte oder das Subsemitonium seiner Tonleiter oft hören läßt, z. B. wenn ich aus C dur spiele, und Fis im Septimen-Akkorde, oder auch nur im Dreiklange von D oft hören lasse; da fühlt das Gehör, daß ich C dur verlassen habe, und jetzt im G dur bin: noch gewisser wird es davon überzeugt, wenn ich den Dominanten-Akkord, welcher D dur zugehört, kurz berühre; denn da wird das Subsemitonium Cis von D gehört. Will ich nach A moll gehen, so muß ich das Subsemitonium gis oft hören lassen; nach E moll, dis; nach D moll, b und cis; nach F dur, B; und wieder nach C dur, H. Eben so ist es auch bei den Ausweichungen eines Molltons. — Es versteht sich von selbst, daß der neue Ton jederzeit zu einem Septimenakkorde nothwendig gehöre, und nicht durchgehend sei.

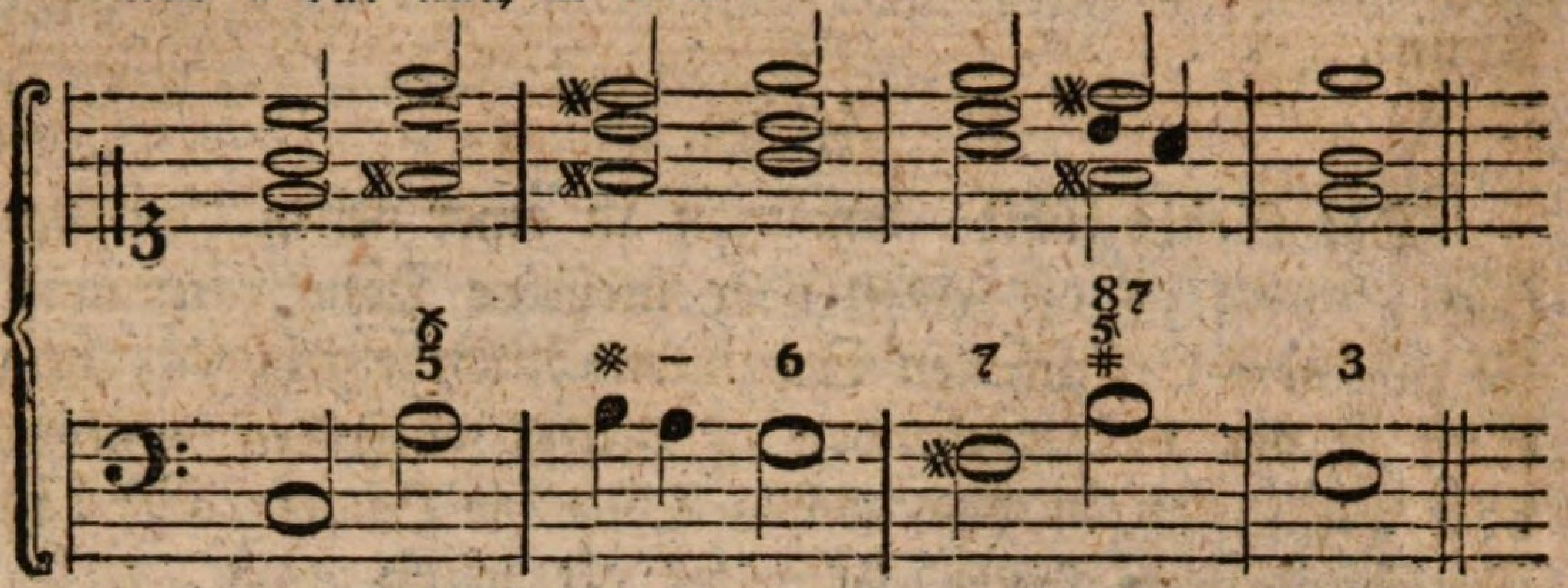
§. 86.

Nun will ich die Tonschlüsse aus C dur und A moll in ihre nächstverwandten Töne, zur Erläuterung des vorigen §., noch hersetzen.

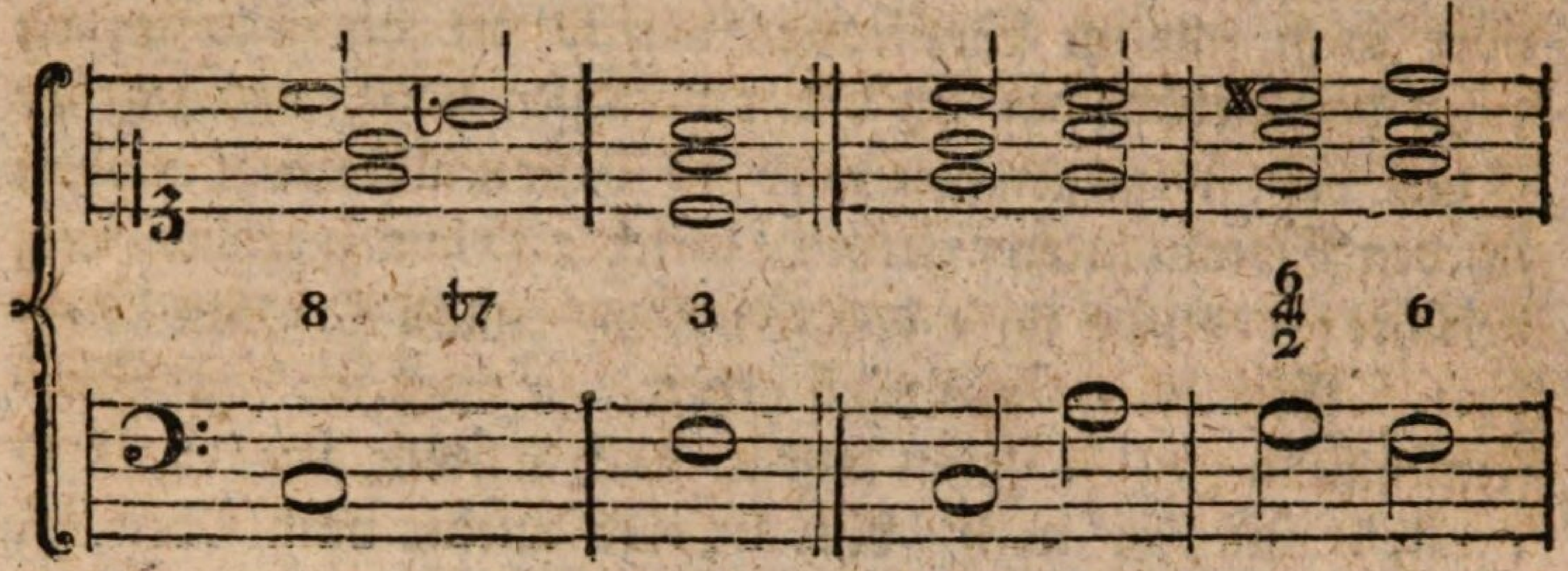
Aus C dur in G dur. Aus C dur in A moll.



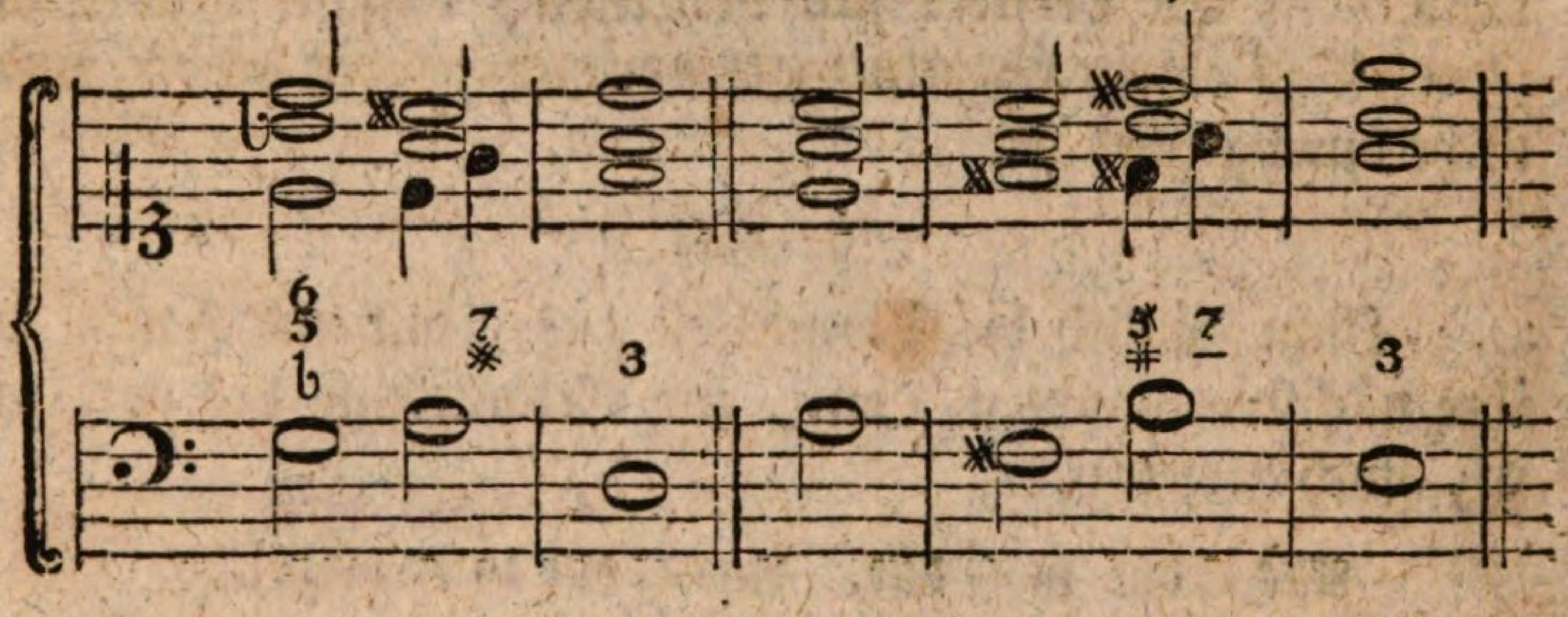
Aus C dur nach E moll.



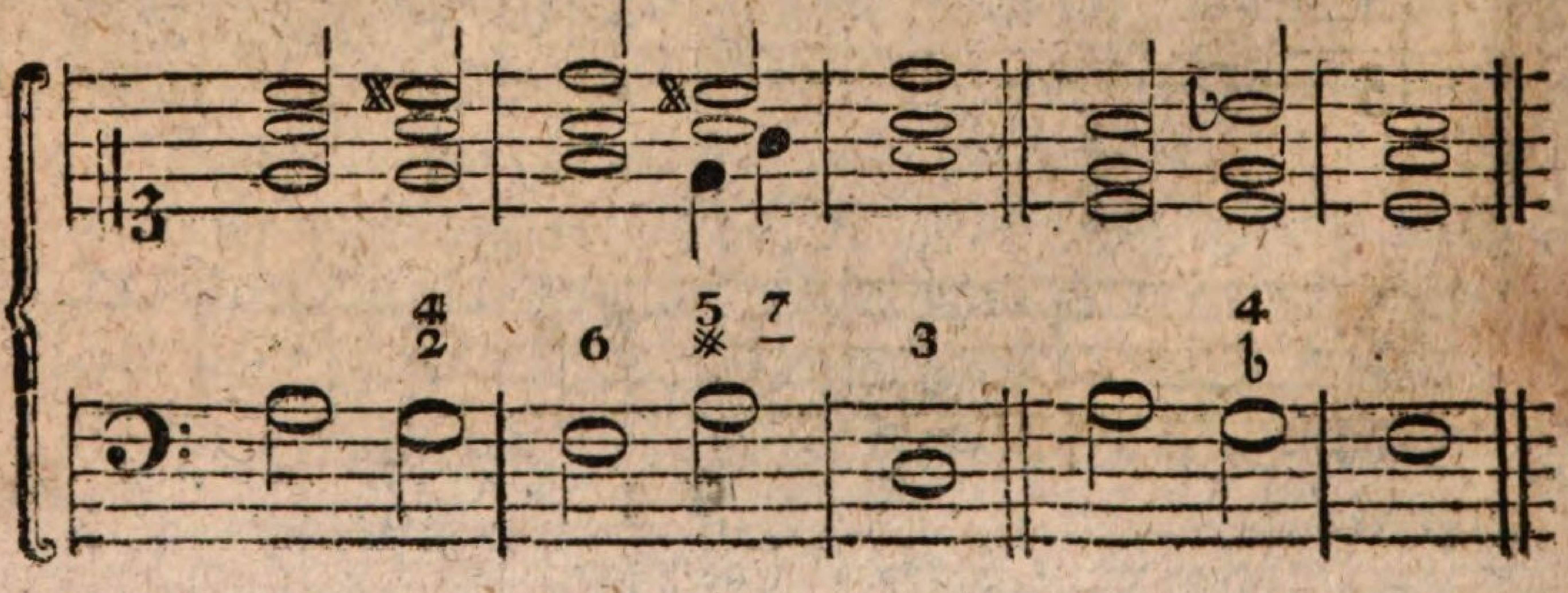
Aus C dur nach F dur. Aus C dur nach D moll.



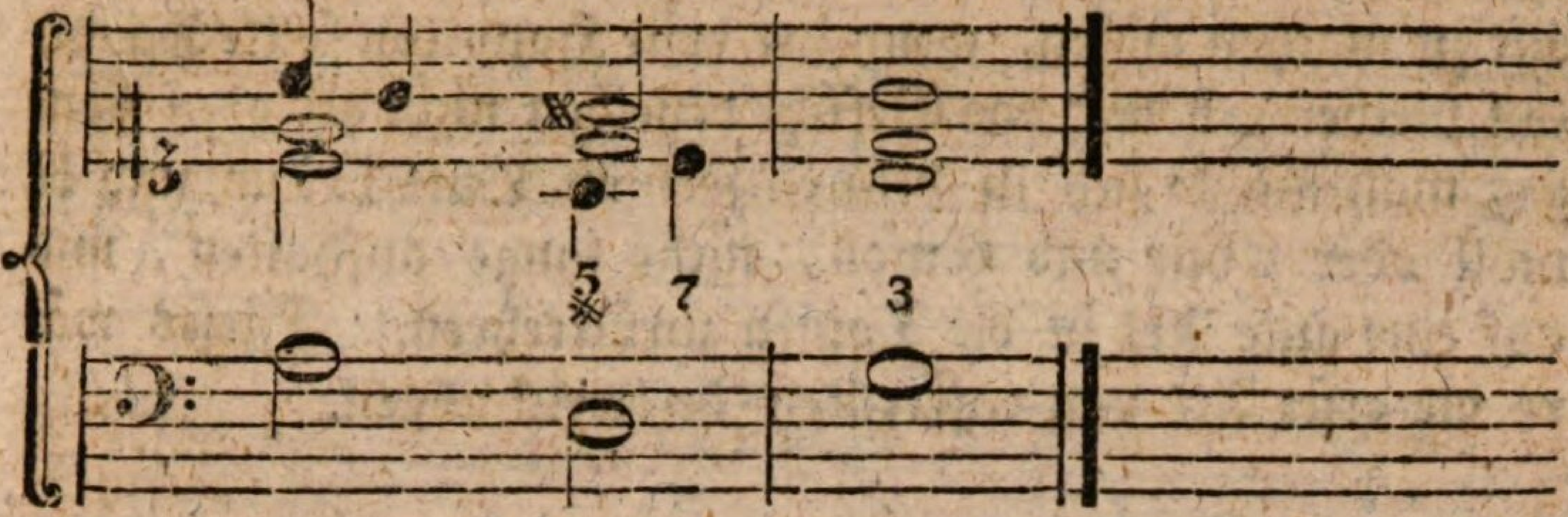
Aus A moll nach E moll.



Aus A moll nach D moll. Aus A moll nach F dur.



Aus A moll nach G dur.



§. 87.

In kurzen Tonstücken weicht man auch nicht in alle diese Töne aus, z. B. in einem Tanze geht man nur in die Ober-Dominante, seltner mit in die Unter-Dominante (die Quinte unter dem Hauptton), noch seltner in die Sexte — oft bleibt man auch nur in der Tonika, und macht den Schluß des ersten Theils durch eine halbe Kadenz; eben so auch in kleinen Liedern und Arien, oft auch in größern Sätzen und Sonaten rc.

§. 88.

Noch kann man hierher eine sehr gewöhnliche Art auszuweichen rechnen, die Verwechslung der Tonart Dur und Moll bei der Tonika und Dominante. Ich kann, wenn ich z. B. aus C dur spiele, recht gut in C moll ausweichen, und dann Es dur kurz berühren; oder, ehe ich aus C dur in die Dominante G dur gehe, H moll kurz hören lassen.

§. 89.

In langen Tonstücken kann man ebenfalls die Dominante oder auch die Quarte als Hauptton betrachten, und jede bringt der eigentlichen Tonika 2 neue Tonleitern hinzu, in welchen man moduliren kann, einen Dur- und einen Mollton, z. B. wenn ich aus C dur spiele, und wollte G dur in Absicht der Ausweichungen als Hauptton ansehen, so bekäme ich, außer den schon vorhandenen Tönen noch D dur und H moll; und wenn ich die Quarte F dur als Hauptton ansähe, so erhielt ich noch B dur und G moll, in wel-

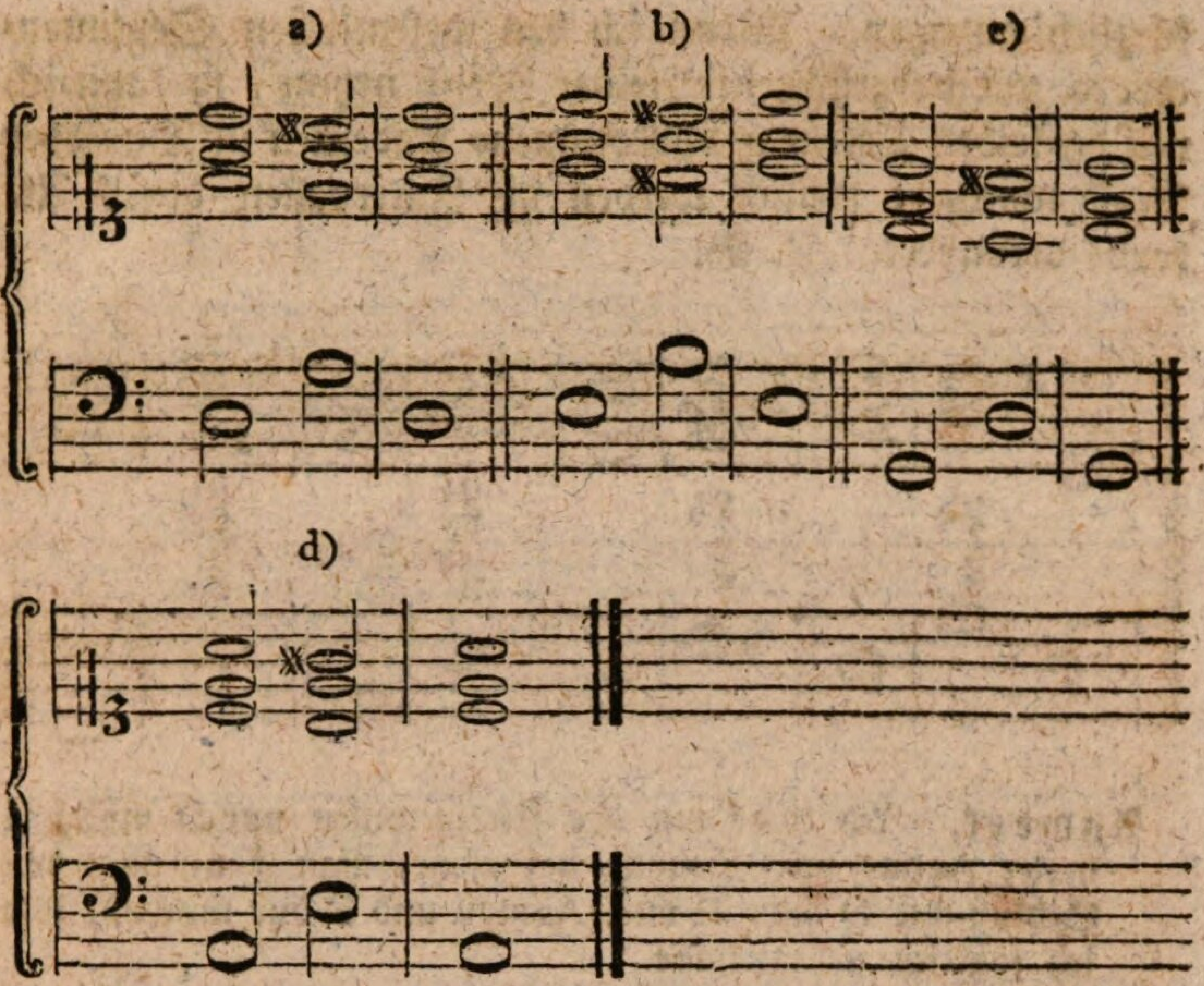
che ich ausweichen könnte. Freilich müßte man es sehr gut zu machen wissen, wenn der erste Hauptton sollte Hauptton bleiben, damit das Gefühl desselben nicht verloren gienge, man müßte sich in dem entfernten Tone D dur und H moll oder B dur und G moll, nicht lange aufhalten, und auf eine gute Art in die Tonika zurückkehren. Dieses wäre die erste Art von entfernten Ausweichungen.

§. 90.

Man kann aber noch in weit entferntere, ja in die entferntesten, Töne ausweichen; wenn man z. B. aus C dur nach A dur, D dur, E dur, F moll, G moll wollte, so dürfte man nur die Tonarten A moll, D moll, E moll, F dur, G dur, in welche man unmittelbar aus C dur moduliren kann, mit ihren entgegenstehenden, wie ich sie vorhin anzeigte, verwechseln, so ist man in den verlangten Tönen. Auf diese Weise kann man in noch entferntere Töne leicht kommen: z. B. wenn ich aus C dur nach Des dur wollte, so könnte ich nur erst nach F dur gehen, dieses mit F moll verwechseln, und aus F moll noch Des dur oder B moll ist der Uebergang sehr leicht; eben so kann ich hernach geschwind nach Ges dur und Es moll wieder kommen ꝛc.

Noch eine etwas schnellere und gewaltsamere Art in fremde und entlegene Töne zu kommen, ist diese: wenn man den Dominanten-Akkord eines jeden Dreiklanges in der Tonleiter des Hupttones gleich wieder zur Tonika macht, und dann in die Töne, welche seine Tonleiter enthält, oder in noch entferntere, übergeht. Wenn ich z. B. C dur als Hauptton habe, und mache Schlüsse (vollkommene Kadenzen) ohne Septime mit seinen zunächst verwandten Tönen, so höre ich in dem Schlusse bey D moll A dur, s. a), bei E moll H dur s. b), bei G dur D dur s. c), bei A moll E dur s. d). z. B.

a(



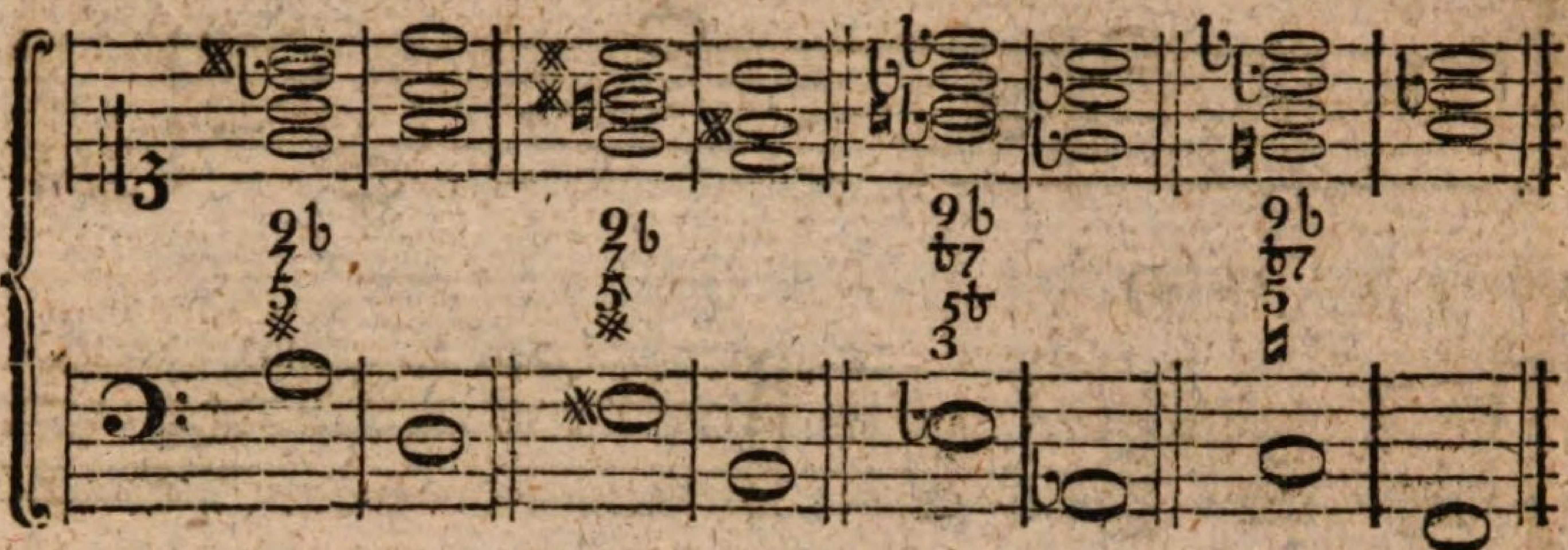
Behandle ich nun den Akkord A dur bei D moll a), H dur bei E moll b), D dur bei G dur c), und E dur bei A moll d), wieder als Hepttöne, so kann ich durch dieses Mittel geschwind aus C dur und jedem andern Tone in die entferntesten Töne kommen.

Anmerk. Diese Wege, aus einem Tone in den andern auf eine gute Art, langsamer oder geschwinder, zu kommen, muß besonders ein Organist gut kennen, um ein schickliches Zwischenspiel zwischen 2 auf einander folgenden Chorälen oder Kirchenmusiken, die oft aus sehr verschiedenen Tönen gespielt werden müssen, zu machen.

§. 91.

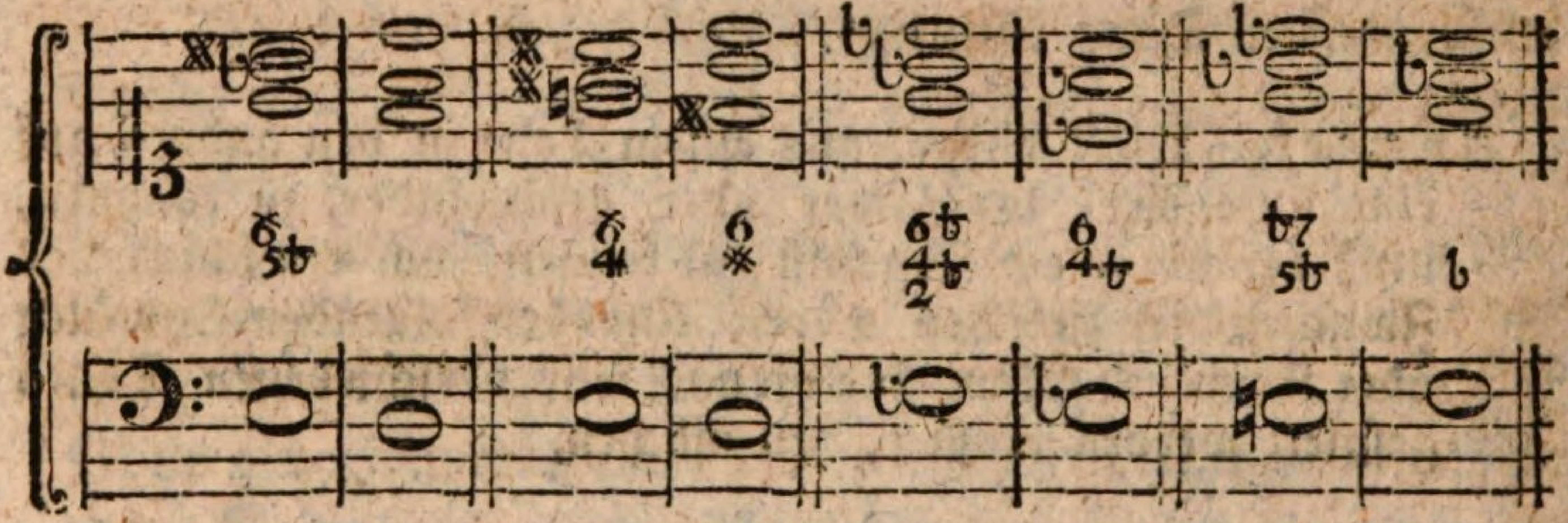
Die im vorhergehenden §. angezeigten Ausweichungen gehörten schon mit zu den plötzlichen, besonders aber muß man dahin rechnen die enharmonische Behandlungsart der Harmonie. Ich habe schon das mehrste im § 51. darüber gesagt, und jezt will ich nur noch den Grund davon

kürzlich anzeigen. Wenn ich den wesentlichen Septimenakkord mit vorgehaltener kleiner None nehme, so kann ich mit denselben Tönen 4 vollkommene Kadenzen in Dur oder Moll machen; freilich werden die Intervallen dieses Akkords verändert. Z. B.

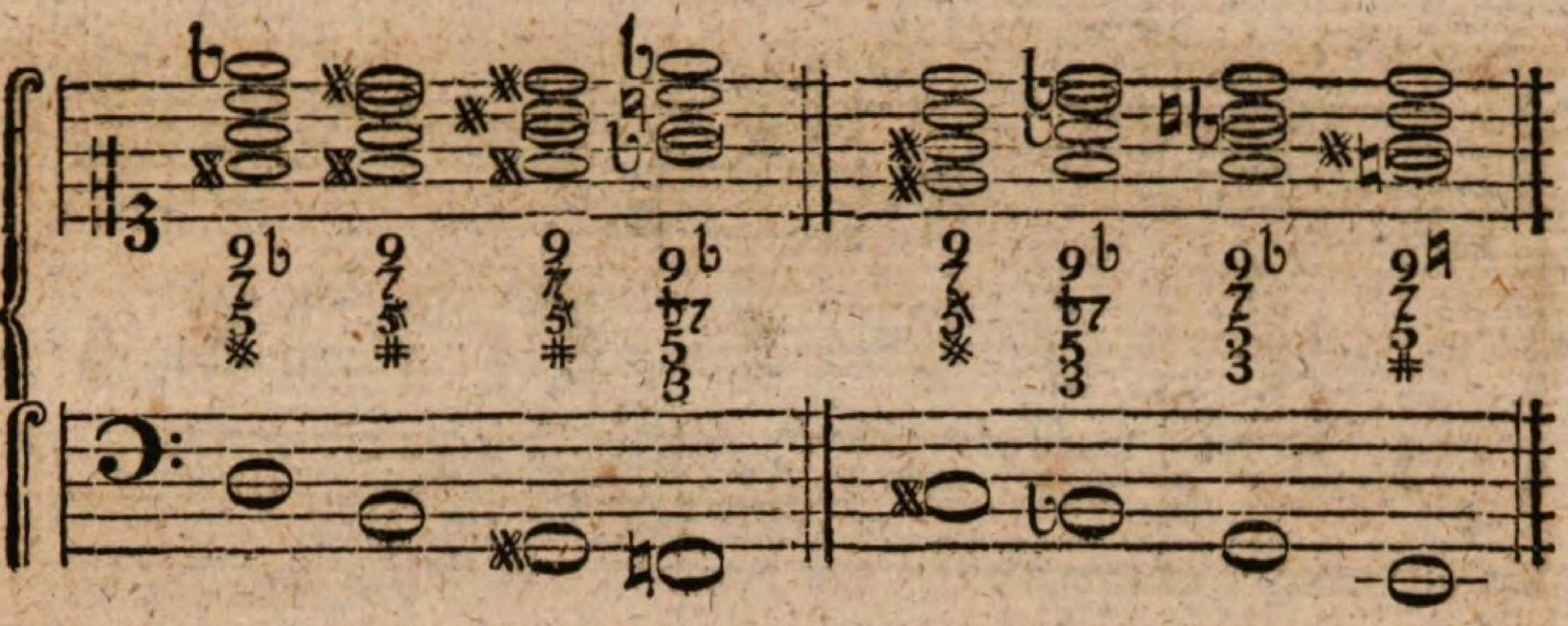


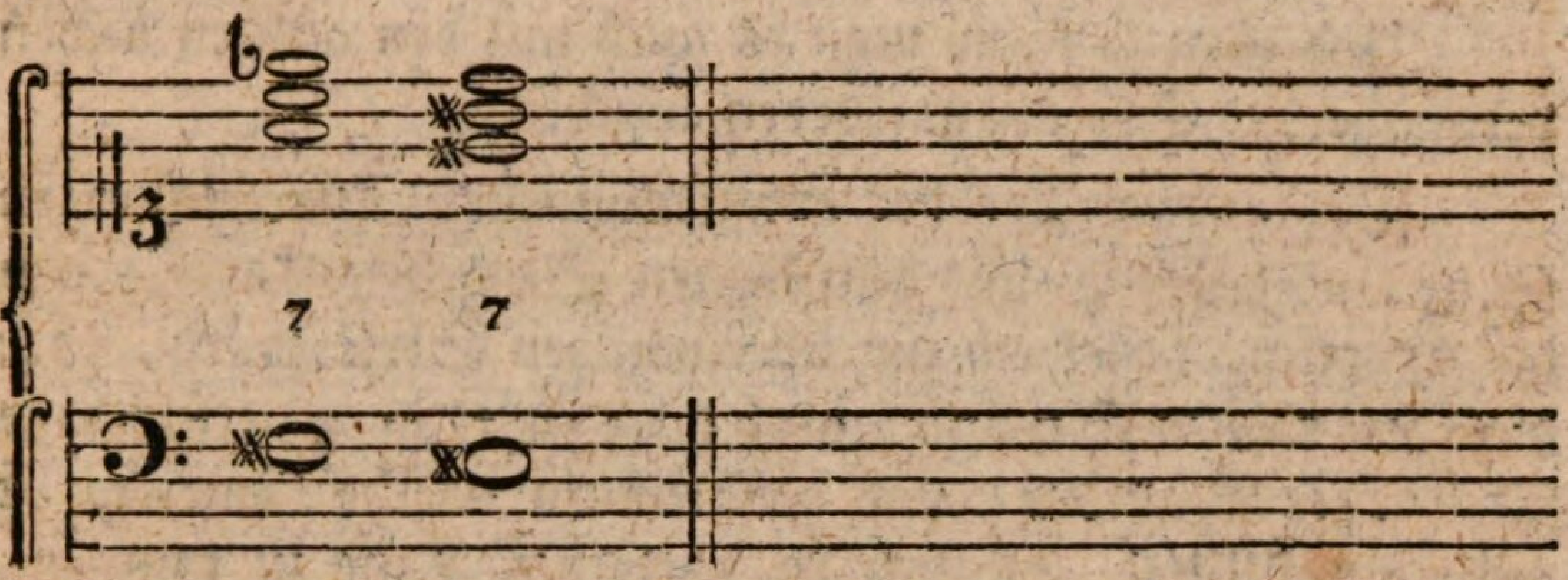
Anmerk. Ich habe um der Kürze willen nur D moll, H moll, As dur und F moll, hergesetzt, man kann auch den Schluß mit D dur, H dur, As moll und F dur machen, wie ich sogleich gesagt habe.

Nimmt man nun von diesem Septimenakkorde den Baßton weg, so erscheint der verminderte Septimenakkord mit einigen seiner Verwechslungen. Z. B.

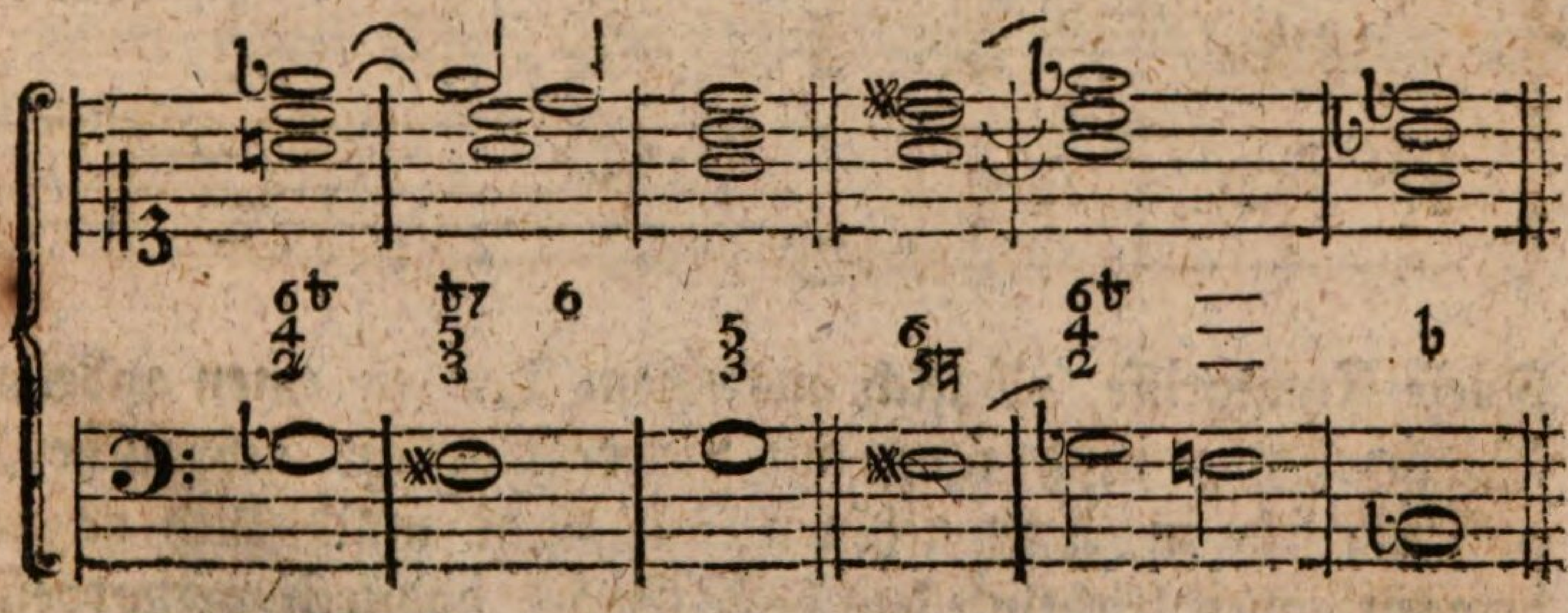


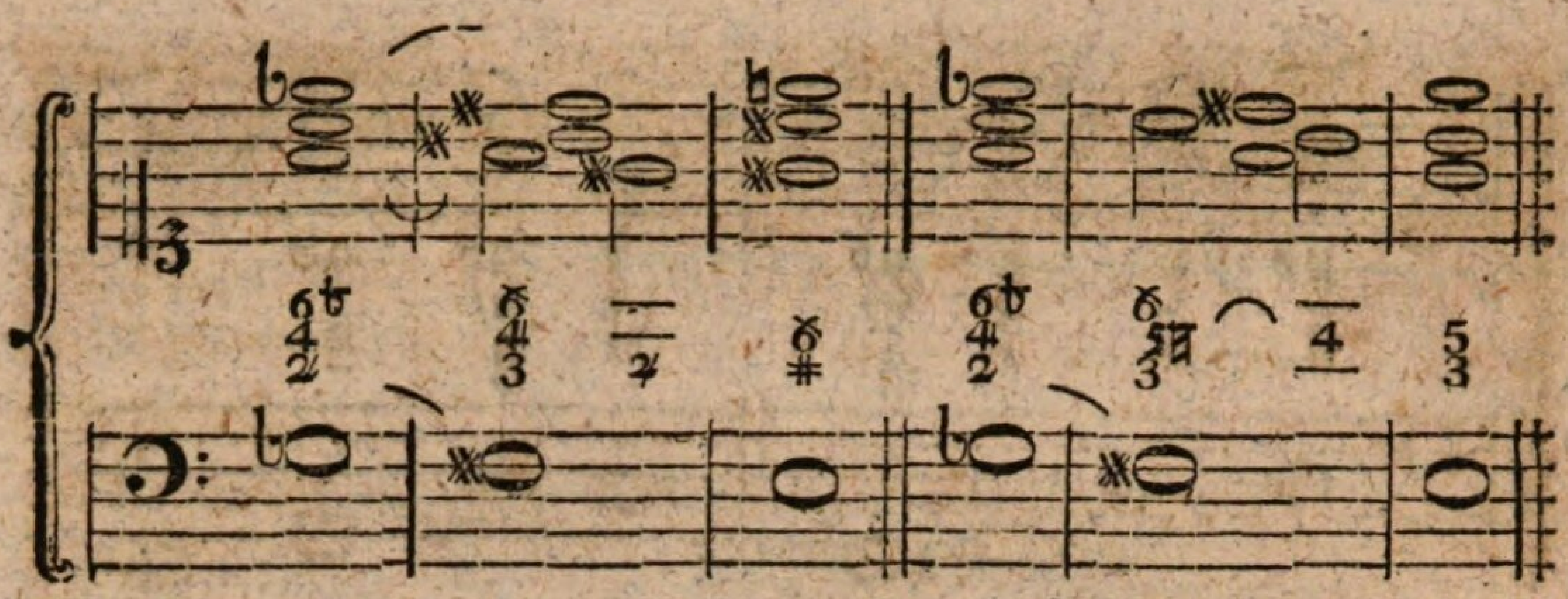
Eben so kann man die übrigen beiden verminderten Septimenakkorde oder vielmehr Septimen-Nonenakkorde zu enharmonischen Rückungen gebrauchen.





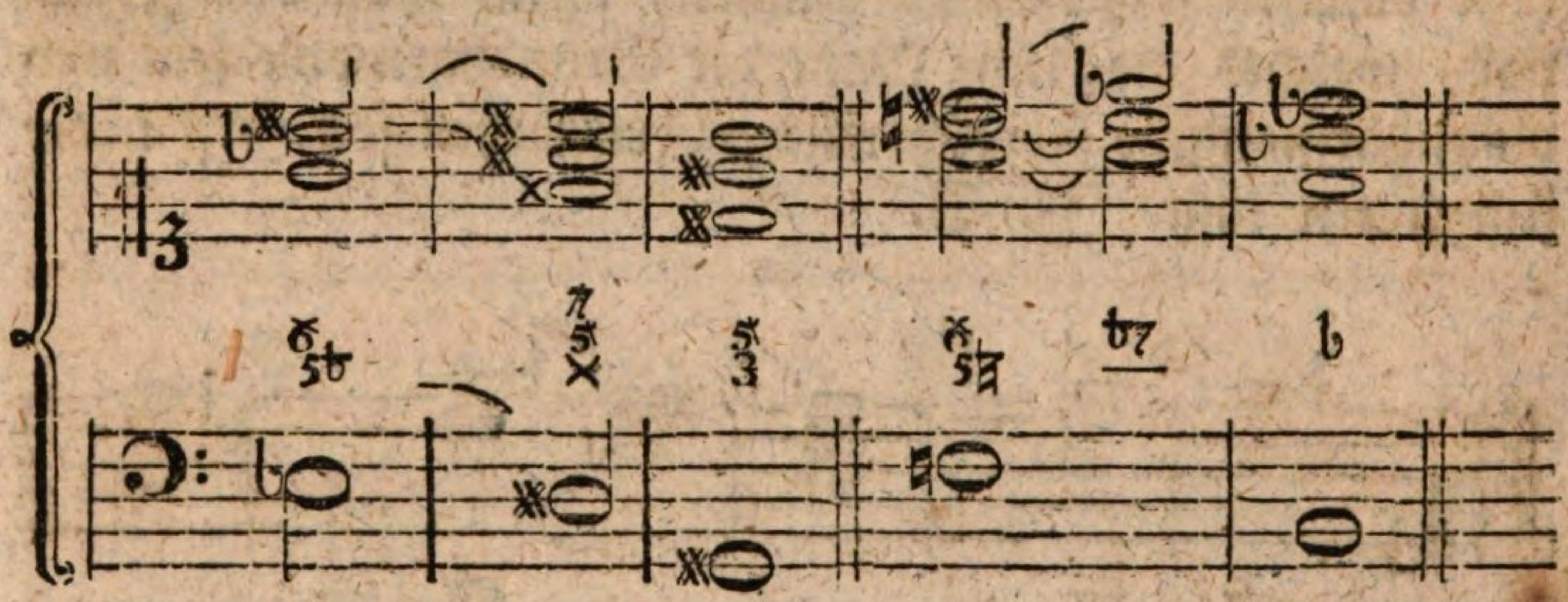
Jeder von diesen verminderten Septimenakkorden kann mich also in 4 verschiedene Moll- oder Durtöne führen. Man kann diese enharmonischen Rückungen dem Gehöre dadurch angenehmer machen, wenn man das Intervall, welches die kleine None der Grundharmonie sein und die enharmonische Fortschreitung verursachen soll, erst unter sich treten läßt. Z. B.





Und eben so kann man es auch mit den andern beiden verminderten Septimenakkorden machen.

Die andere Art der enharmonischen Ausweichungen (§ 51. a) geschah mit dem kleinen Septimenakkorde, wenn die Septime desselben zur übermäßigen Sexte ward, oder diese zur kleinen Septime; auch diese führt in 2 verschiedene Dur- oder Molltöne, und diese enharmonische Rückung ist auch ein Mittel, plötzlich in entfernte Töne zu kommen. Wenn ich z. B. aus G moll in Gis moll, oder aus A moll in B moll geschwinde übergehen wollte, so würde dieses also geschehen können.



Diese Kunstgriffe, plötzlich aus einem Ton in einen andern überzugehen, muß man mit vieler Vorsicht gebrauchen, und sich sehr in Acht nehmen, sie nicht unschicklich anzubringen, weil leichtlich das beste Stück dadurch verdorben werden kann. Will man den Hauptton, in welchem man anfieng zu spielen oder zu setzen, beibehalten, so muß man,

wenn

wenn man durch einen enharmonischen Uebergang in einen entlegenen Ton gekommen ist, sich kurz in demselben aufhalten, und auf eine sanftere und allmähligere Art in den Hauptton wieder zurückkehren. Aufmerksamkeit auf die Beispiele unserer besten und beliebtesten Componisten ist auch hier sehr zu empfehlen, und es wird schwerlich jemand in der Enharmonik glücklich sein, bei dem ein überaus verfeinertes musikalisches Gefühl noch manchmal vermißt werden möchte.

§. 92.

Die Tonstücke sind in Ansehung der Modulation gewöhnlich so eingerichtet: man fängt in der Tonika an, geht durch die Sexte in die Dominante über, wenn das Stück aus einem Durtone geht, und da wird der erste Theil meistens geschlossen. Aber dieß ist nicht der einzige Weg; man kann auch auf verschiedene andre Art bei dem Ende des ersten Theils zum Schlusse in die Dominante kommen; der andere Theil fängt wieder in der Dominante dur oder moll, oder auch in einem andern beliebigen Tone an, aus welchem man durch verschiedene Umwege allmählig wieder in die Tonika einlenkt, sich einige Zeit in derselben wieder verweilt und festsetzt, und dann den zweiten Theil und mit ihm das Stück schließt. Man kann in denselben, wenn sie zumal etwas lang sein sollen, und es sonst schicklich ist, die nahen, entfernten und plötzlichen Ausweichungen anbringen.

IIII. Vom Kontrapunkt.

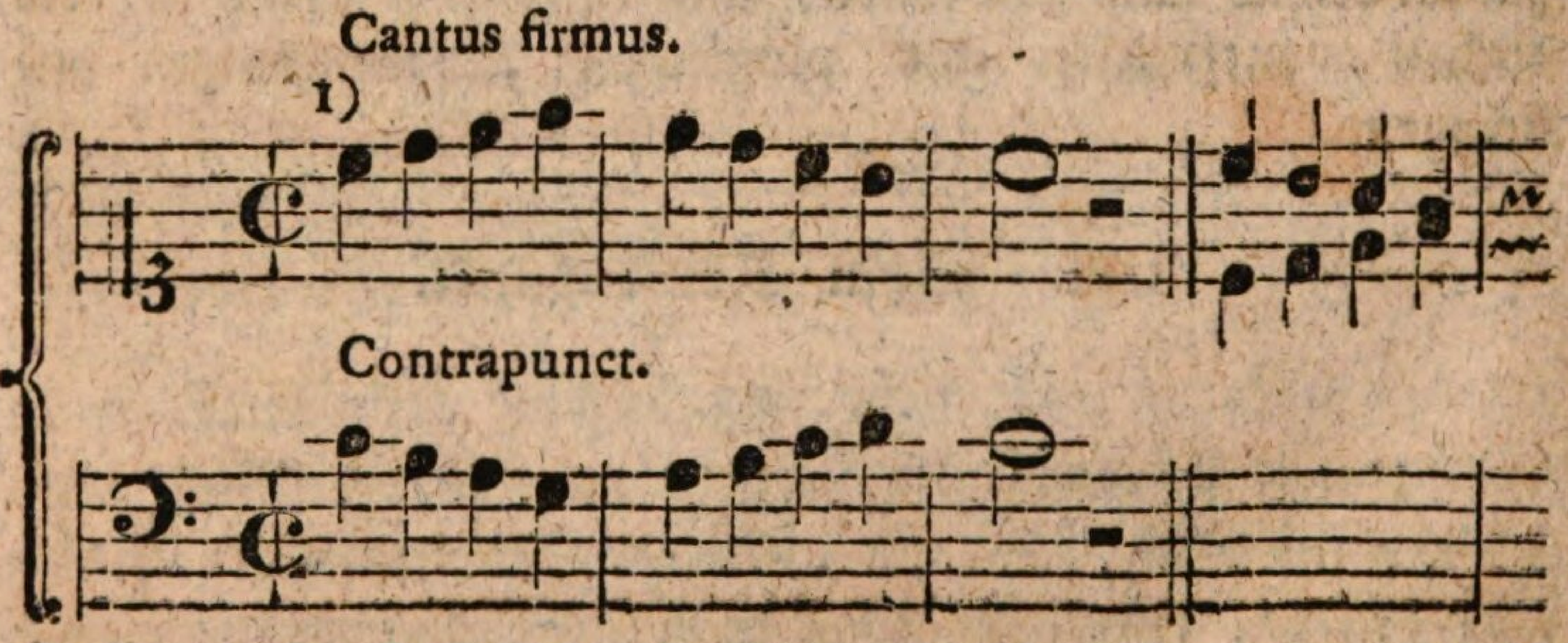
§. 93.

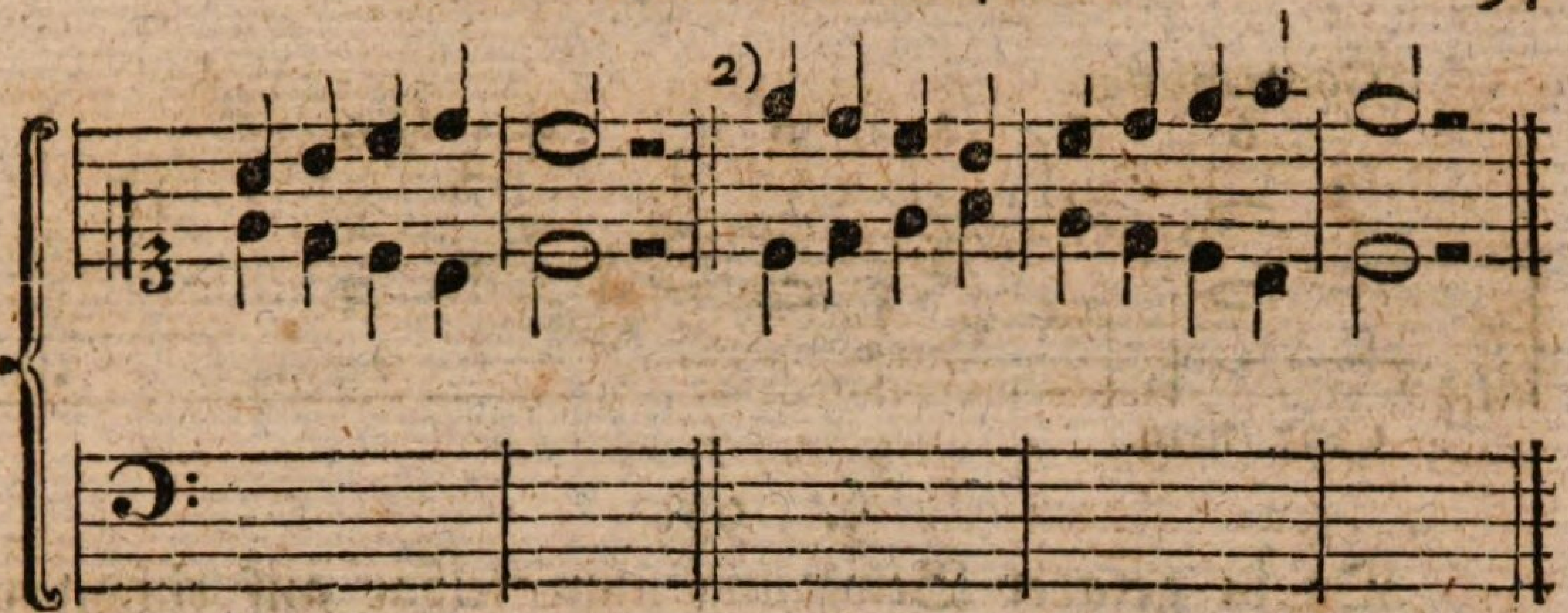
Unter Kontrapunkt versteht man in der Musik zum Theil einen Satz, der aus mehrern Stimmen oder Melodien besteht, kurz das, was man sonst Harmonie nennt (§ 2. 30.) und dieses heißt der einfache Kontrapunkt; noch vielmehr aber die Beschaffenheit einer tiefern und einer höhern Stim-

Stimme, nach welcher die tiefere bald zur höhern, oder die höhere bald zur tiefern werden, oder vermöge welcher man beide gegen einander umkehren kann, ohne die Gesetze der harmonischen Reinigkeit zu beleidigen, und dieses leztere nennt man auch besonders den doppelten Kontrapunkt.

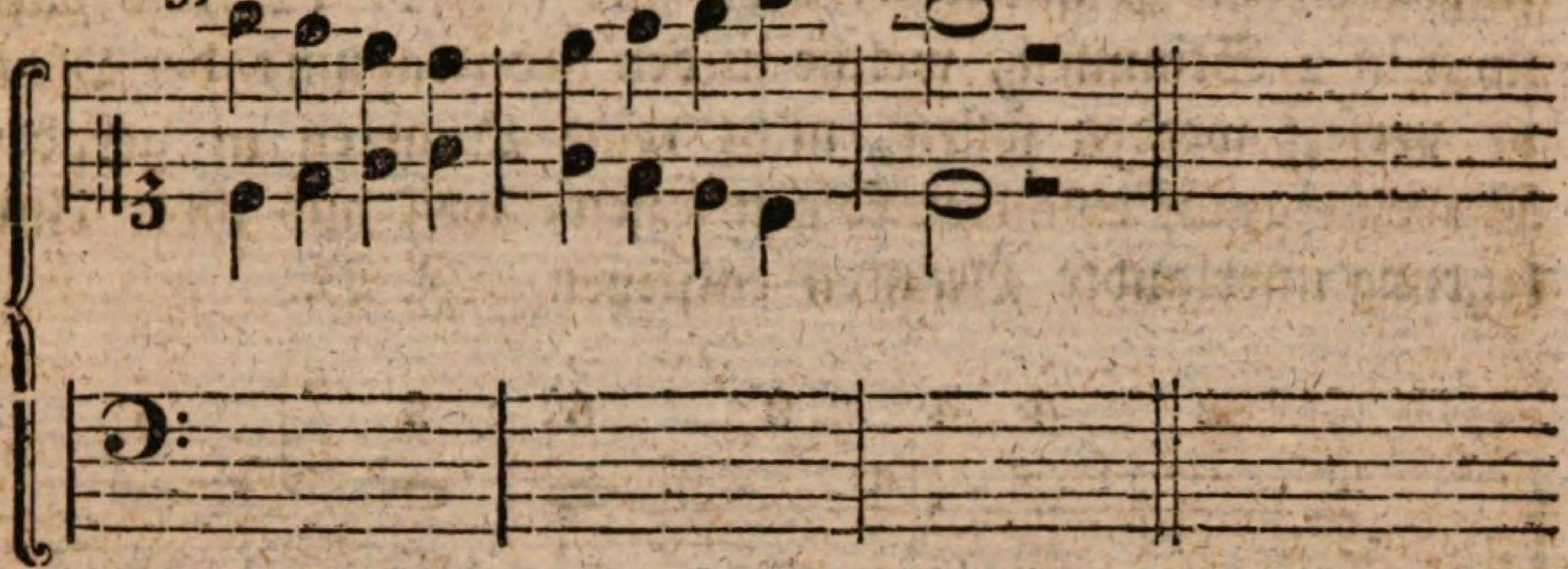
§. 94.

Die Lehren des einfachen Kontrapunkts sind in den Lehren von der richtigen Folge und Behandlung der Akkorde enthalten; hier will ich also nur noch kürzlich zeigen, was der doppelte oder vorzugsweise so genannte Kontrapunkt ist. Er beschäftiget sich besonders mit der Umkehrung zweier Stimmen, worinnen jede derselben wechselsweise die höhere oder tiefere sein kann. Wird die höhere Stimme um 8 Töne herunter oder die tiefere um 8 Töne hinauf über die andere gesezt, so heißt er der Kontrapunkt in der Oktave (s. 1); wird eine von beiden Stimmen um 10 Töne herauf oder herab gesezt, so heißt er der Kontrapunkt in der Decime 2); kann man eine von beiden Stimmen um 12 Töne hinauf oder herunter sezen, so heißt er der Kontrapunkt der Duodecime 3). Die Stimme, welche um 8, 10, oder 12, Töne versezt werden soll, heißt Contrapunctus und die andere Cantus Firmus.





3)



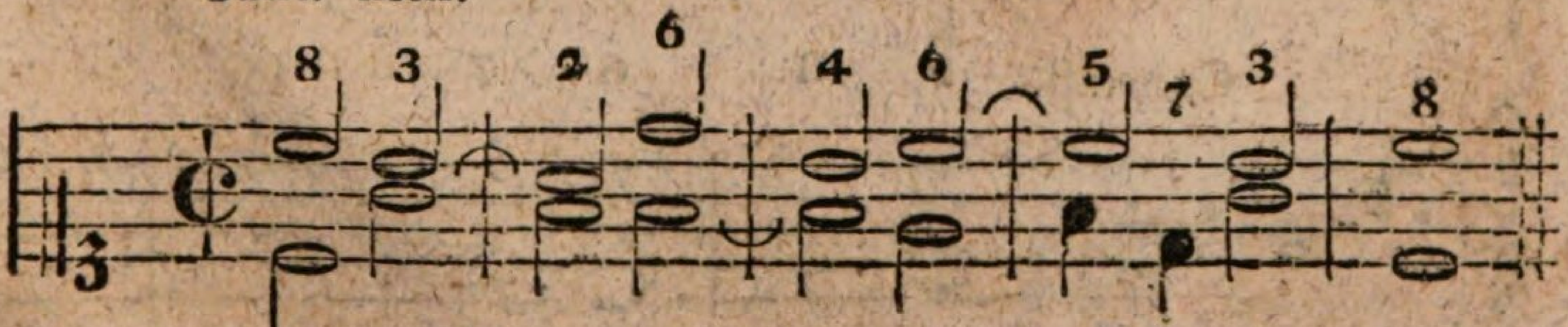
§. 95.

Ich will mich um der Kürze willen hier nur auf den Kontrapunkt in der Oktave einschränken, und das, was ich von demselben sagen werde, kann man füglich noch auf den Kontrapunkt in der Decime und Duodecime anwenden. Wenn 2 Stimmen gegen einander in den Kontrapunkt der Oktave kommen, so entstehet folgende im §. 11 schon angemerkte Veränderung der Intervallen, aus 1 wird die 8, aus 2 die 7 aus 3 die 6 ꝛc. und umgekehrt aus 8 1, aus 7 2, aus 6 3, ꝛc. Man kann sich die wechselseitige Entstehung der Intervallen aus der Umkehrung so vorstellen:

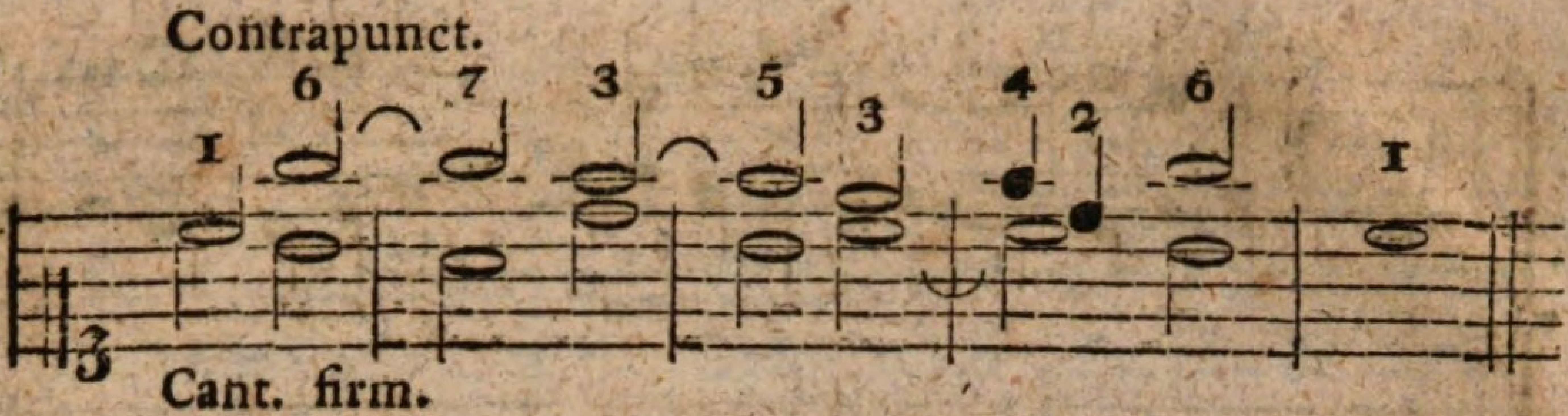
aus 87654321
wird 12345678 und umgekehrt.

In Tönen und Noten kann man sie hier sehen.

Cant. firm.

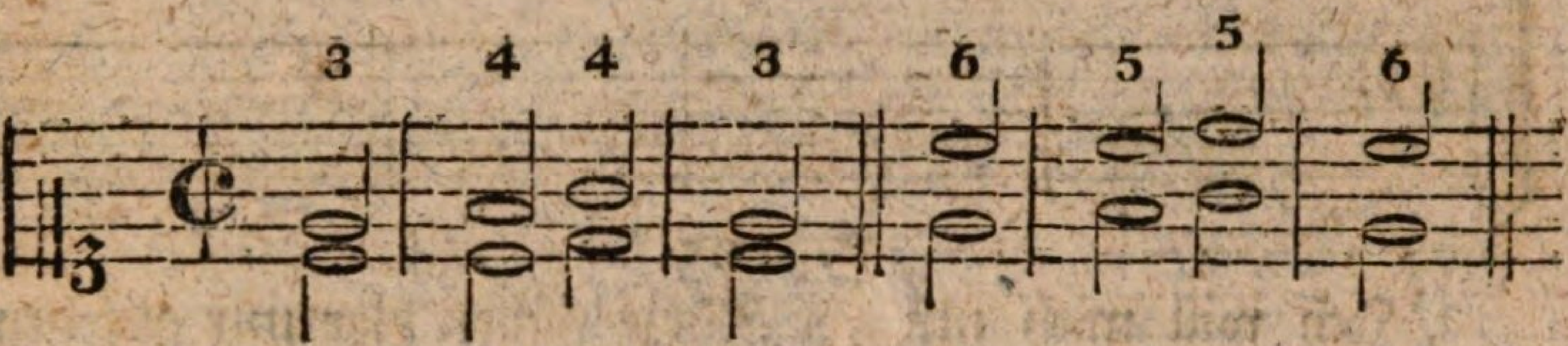


Contrapunct.



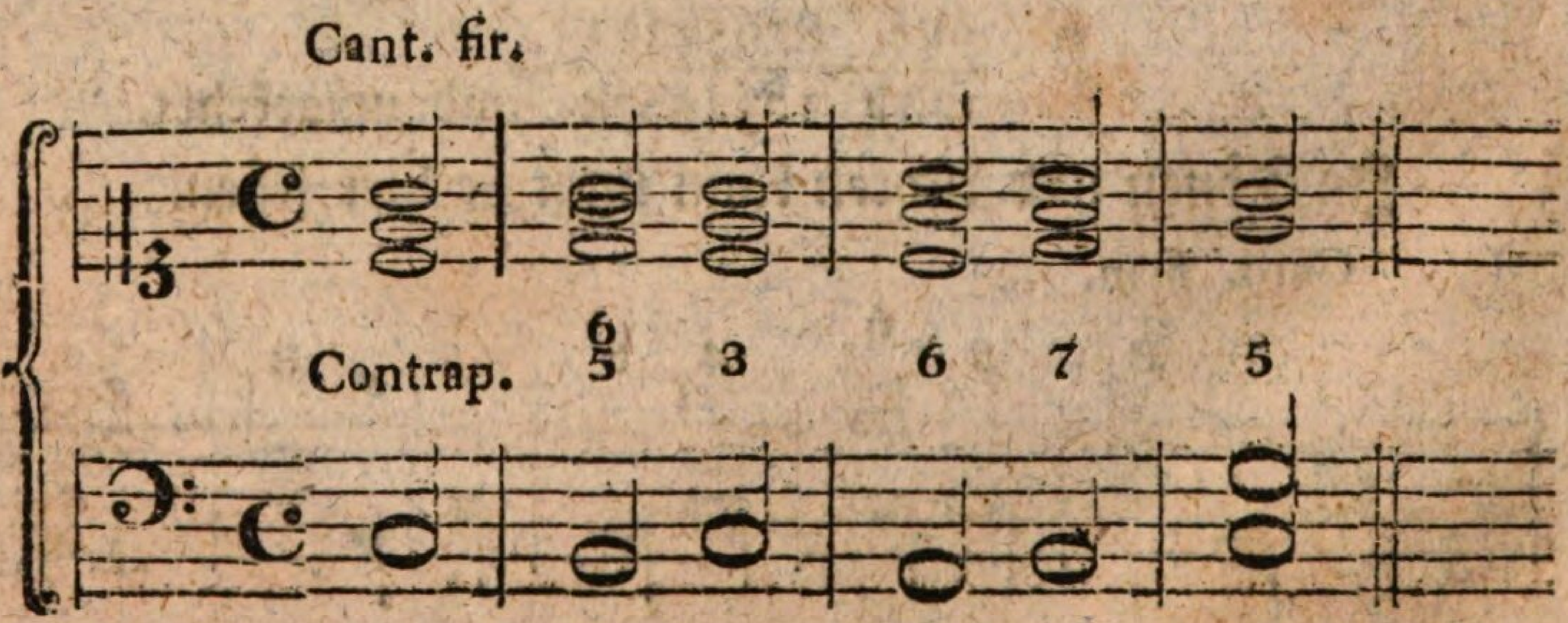
§. 96.

Da in gerader Bewegung unmittelbar auf einander folgende reine Quinten verboten sind (§. 31. 32.), so darf man in 2 Stimmen, welche in den Kontrapunkt der Oktave versezt werden sollen, nicht reine Quarten in gerader Bewegung auf einander folgen lassen, weil aus ihrer Umkehrung unerlaubte Quinten entstehen. Z. B.



§. 97.

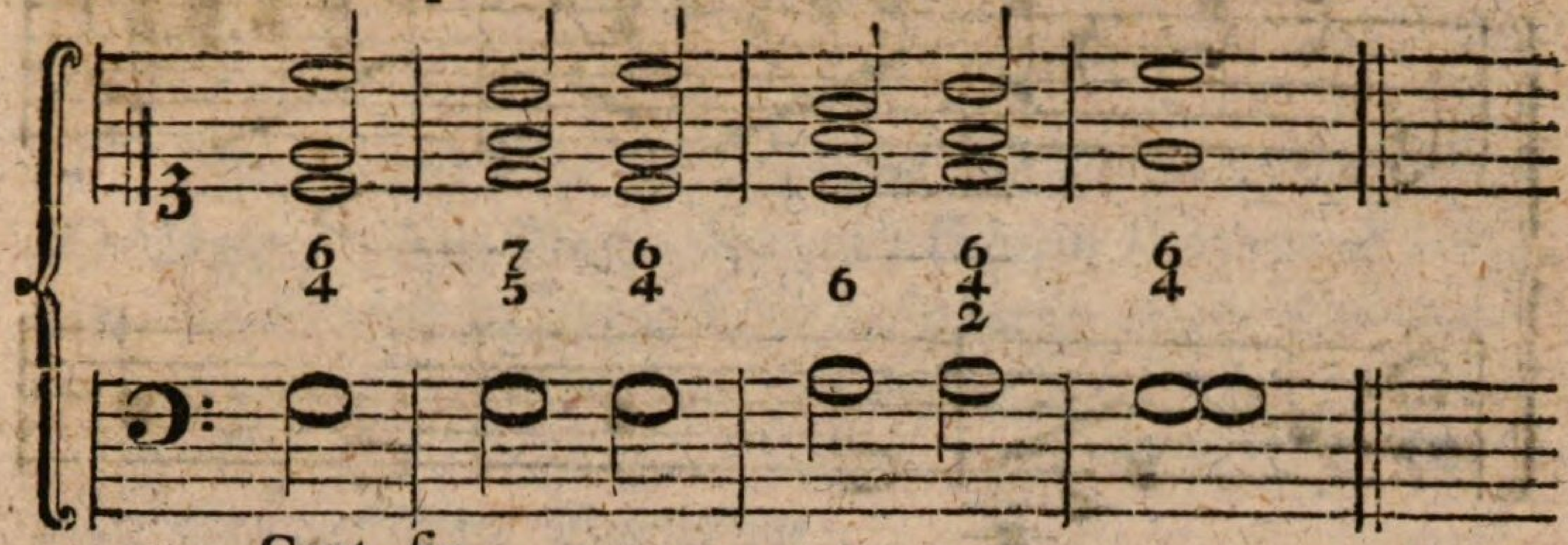
Da man ferner weder ein Tonstück noch einen Abschnitt, Einschnitt ꝛc. eines Tonstückes mit dem konsonirenden Quartsextenakkorde anfangen noch endigen kann (§. 72.), so darf sich kein Tonstück Abschnitt oder Einschnitt, welchen man in den Kontrapunkt der Oktave versezen will, mit dem Dreiklange so anfangen, daß die Quinte im Diskante wäre, weil in der Umkehrung, wenn dieselbe in den Baß kömmt, der $\frac{6}{4}$ Akkord darans entstände. Z. B.



Nicht

Nicht gut.

Contrap.



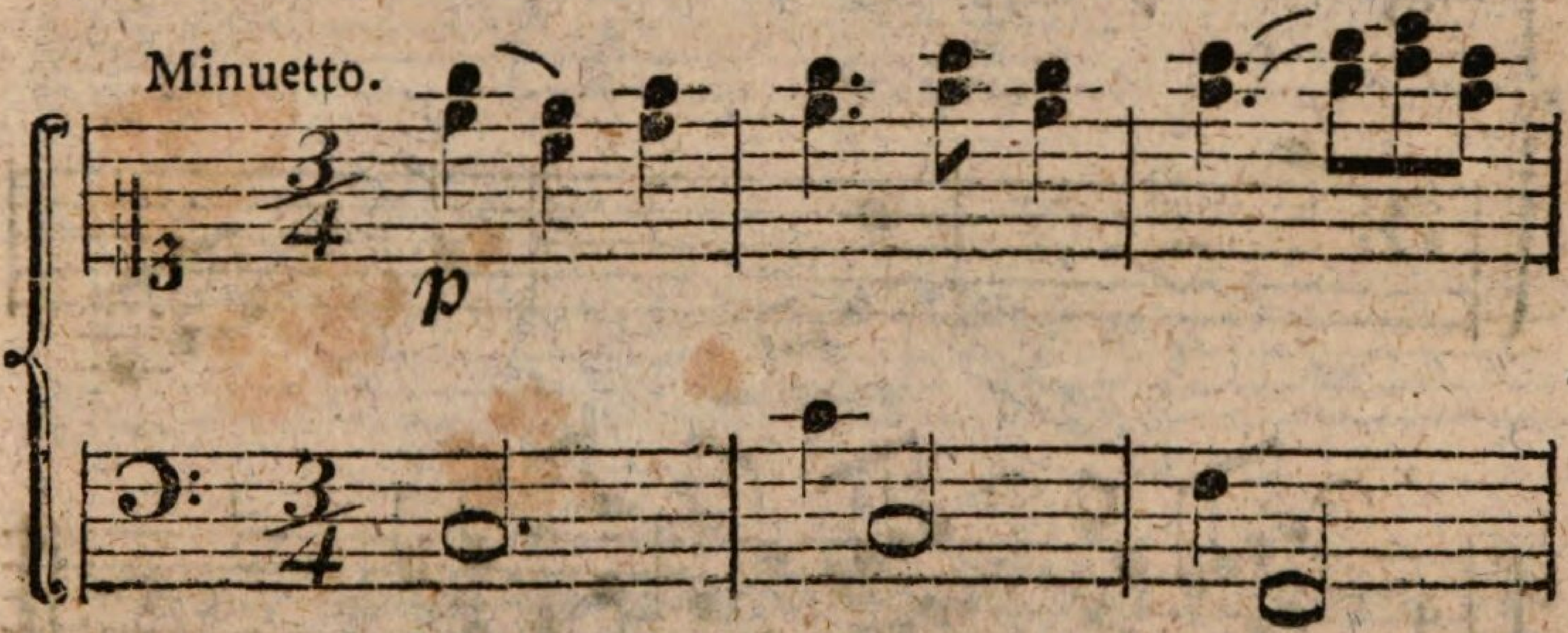
Cant. fir.

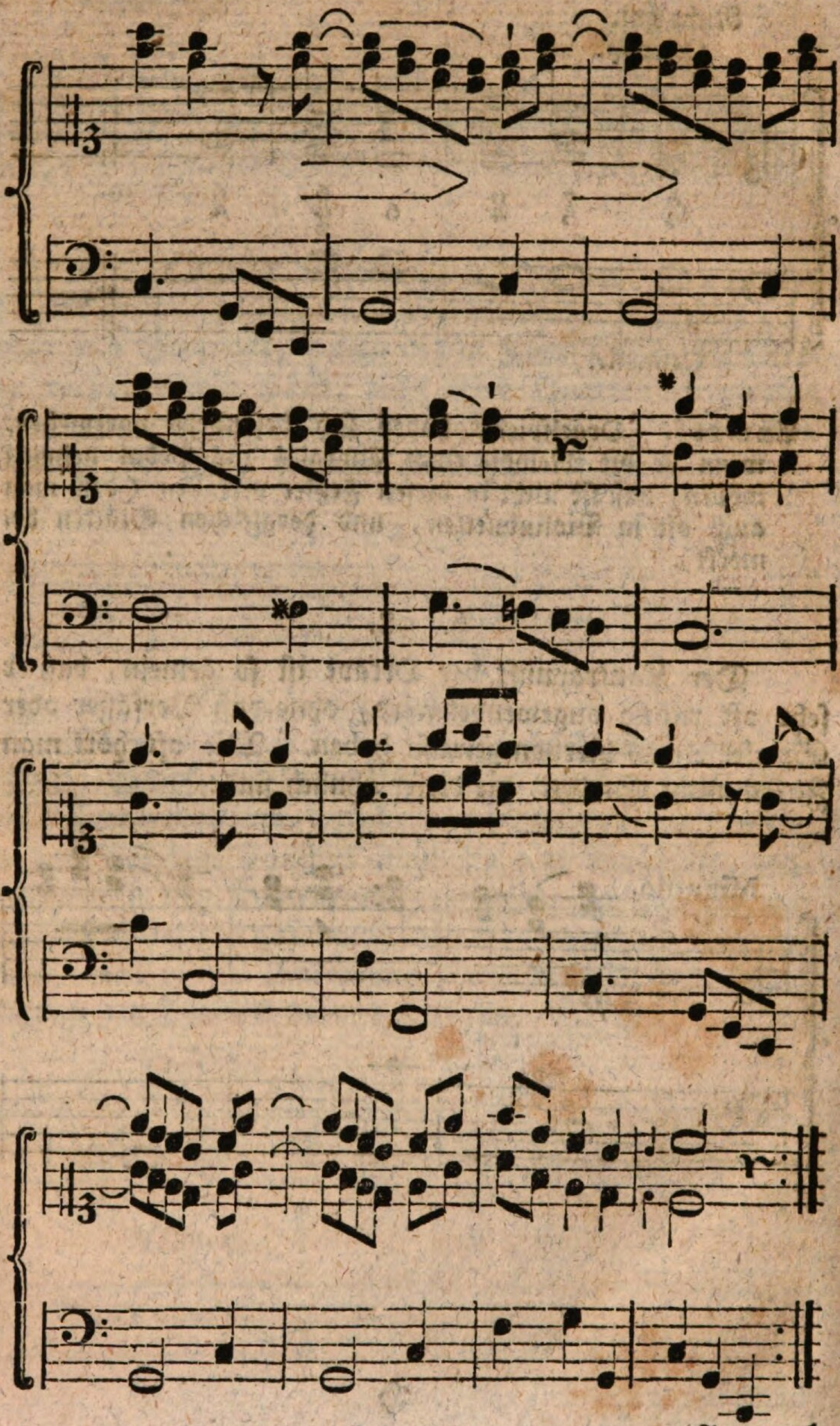
Anmerk. Orgelspieler haben sich besonders vorzusehen, wenn sie die Melodie eines Chorales ins Pedal nehmen wollen, daß sie nicht in diesen Fehler verfallen (den man auch oft in Violinduetten, und dergleichen Stücken bemerkt).

§. 98.

Der Kontrapunkt der Oktave ist so gemein, daß er sehr oft richtig angewendet wird, ohne daß Verfasser oder Spieler etwas hiervon gewußt haben. Wie oft hört man z. B. nicht Stellen, die dieser ähnlich sind:

Minuetto.



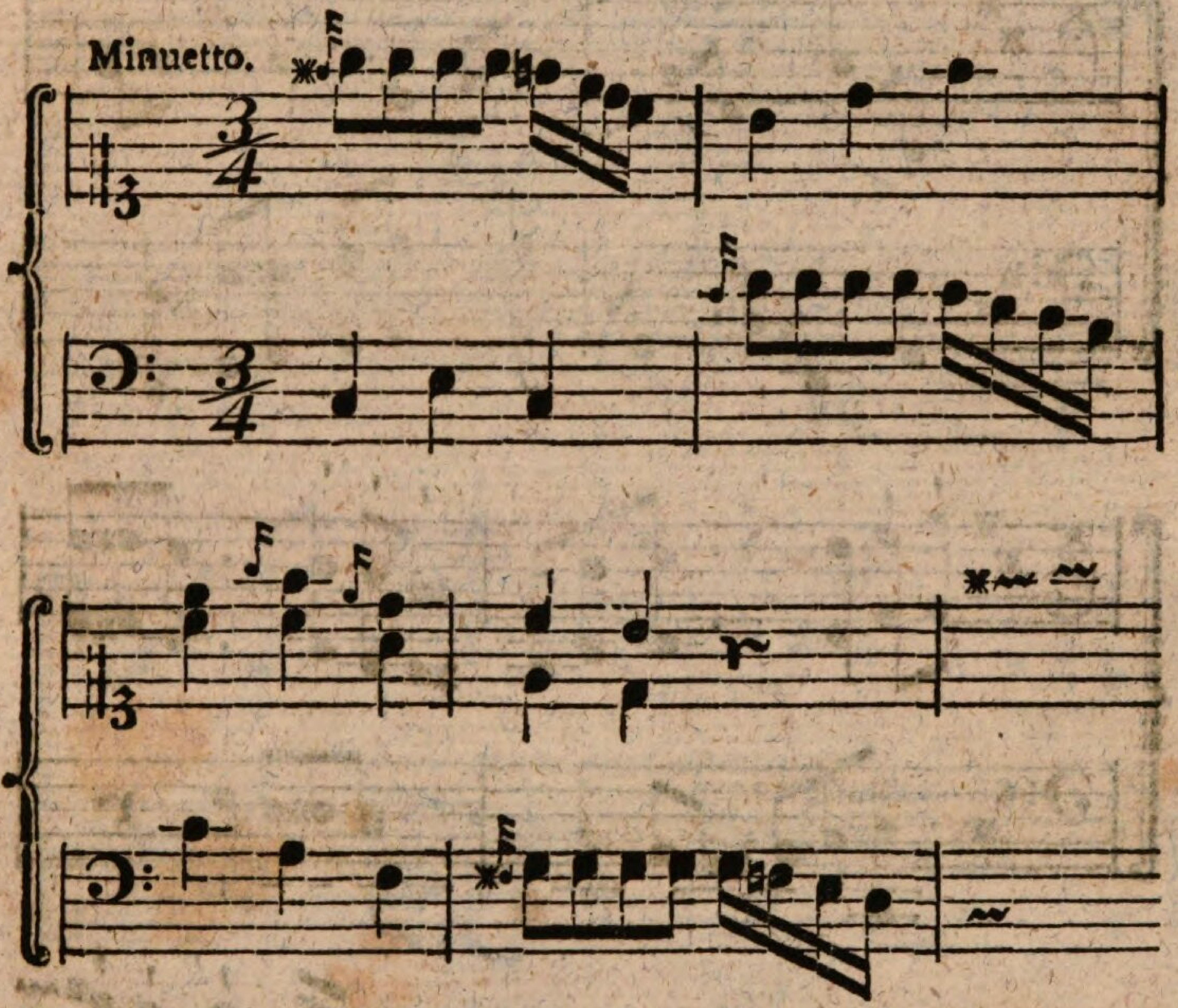


Anmerk.

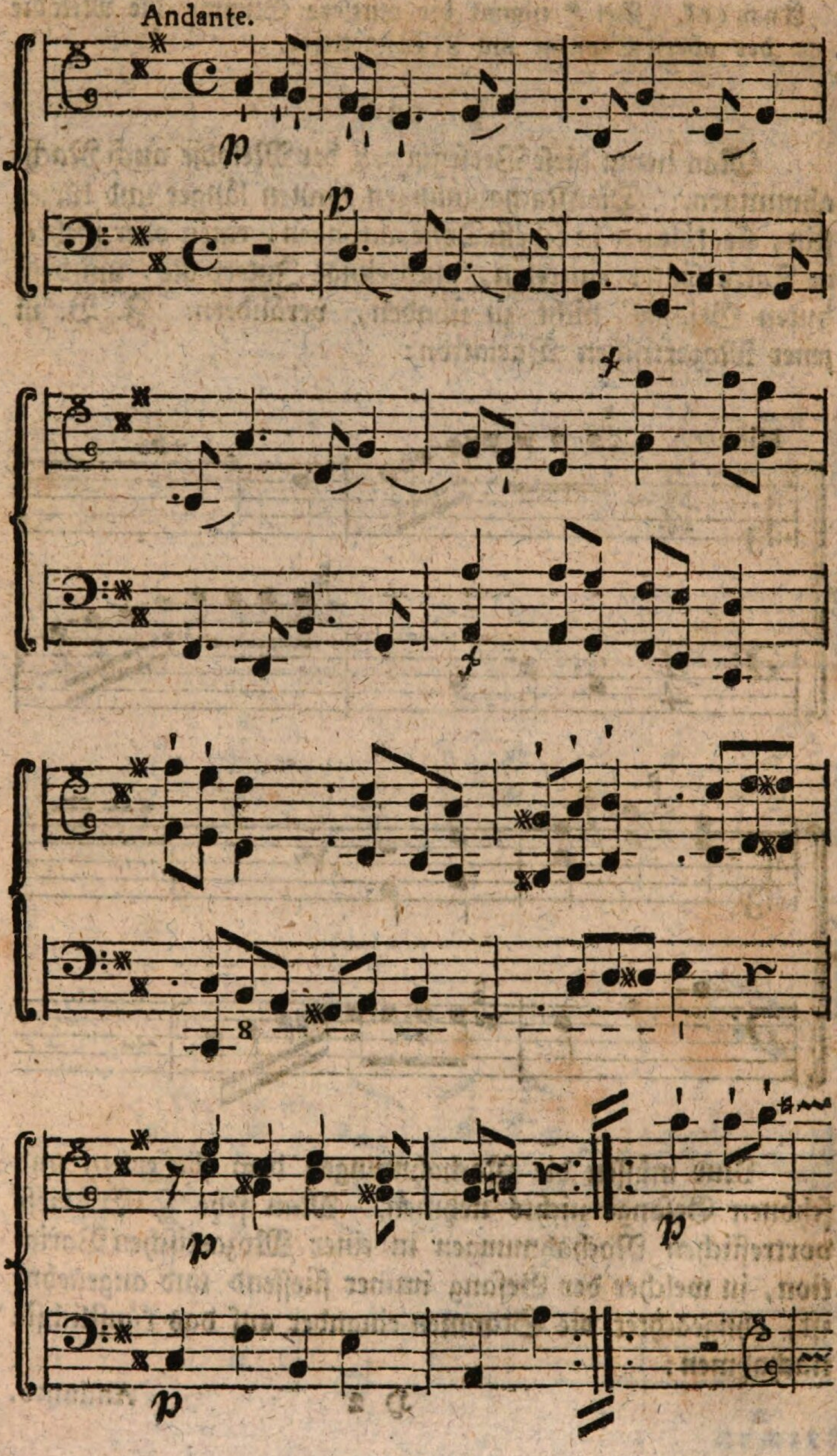
Anmerk. Bei * nimmt die mittlere Stimme die Melodie der obern Stimme um 8 Töne tiefer.

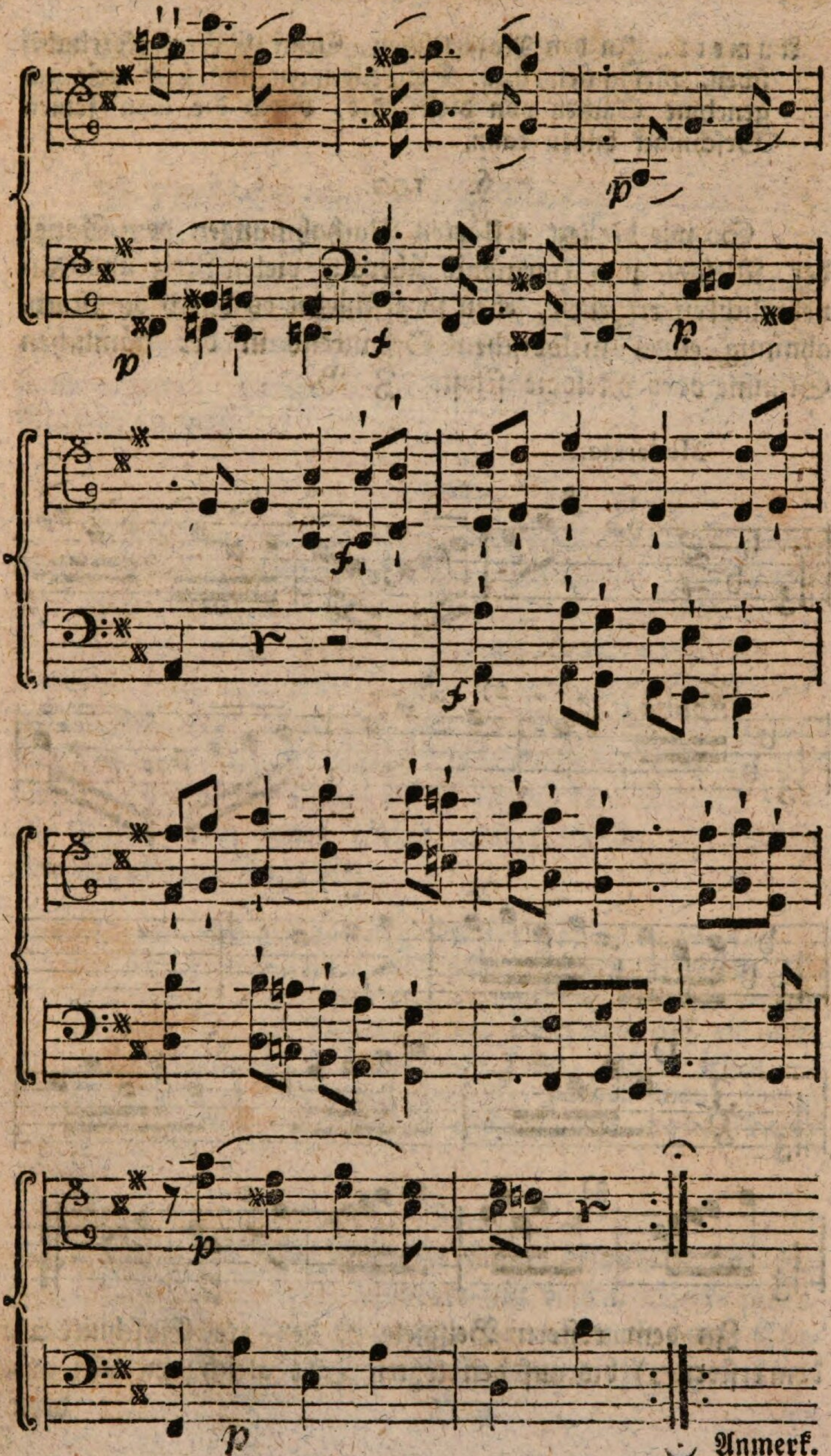
§. 99.

Man nennt diese Versetzungen der Melodie auch Nachahmungen. Die Nachahmungen können länger und kürzer sein, sie können in jedem Tone anfangen, einen oder mehrere Takte später eintreten, auch einige Intervalle, um dem guten Gesange nicht zu schaden, verändern. Z. B. in jener Mozartischen Variation:



Nur müssen die Nachahmungen dem fliessenden und schönen Gesange nichts nehmen. Man sehe z. B. diese vortreflichen Nachahmungen in einer Mozartischen Variation, in welcher der Gesang immer fliessend und angenehm ist, ohngeachtet die Stimmen einander auf das künstlichste nachahmen:

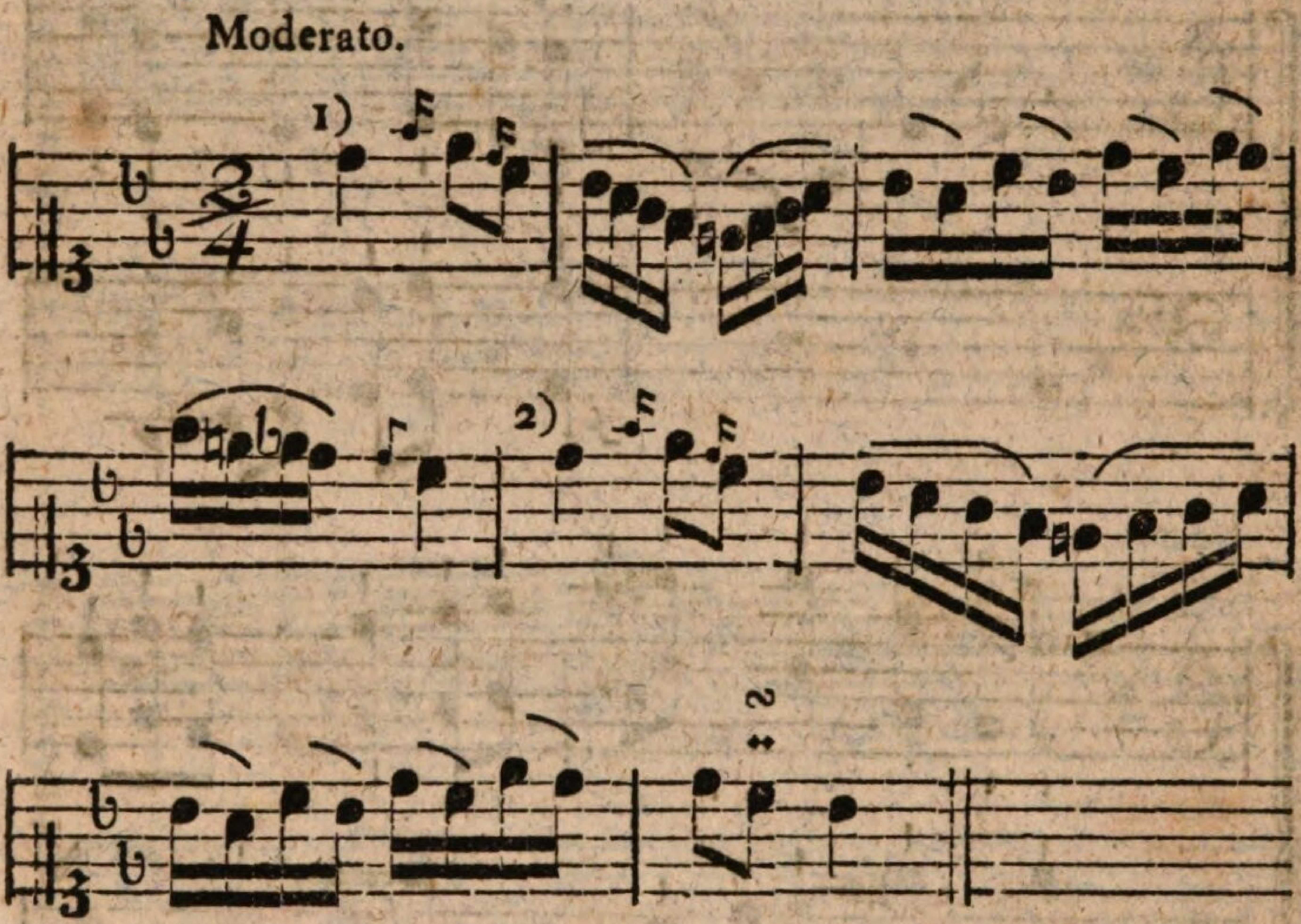

Andante.

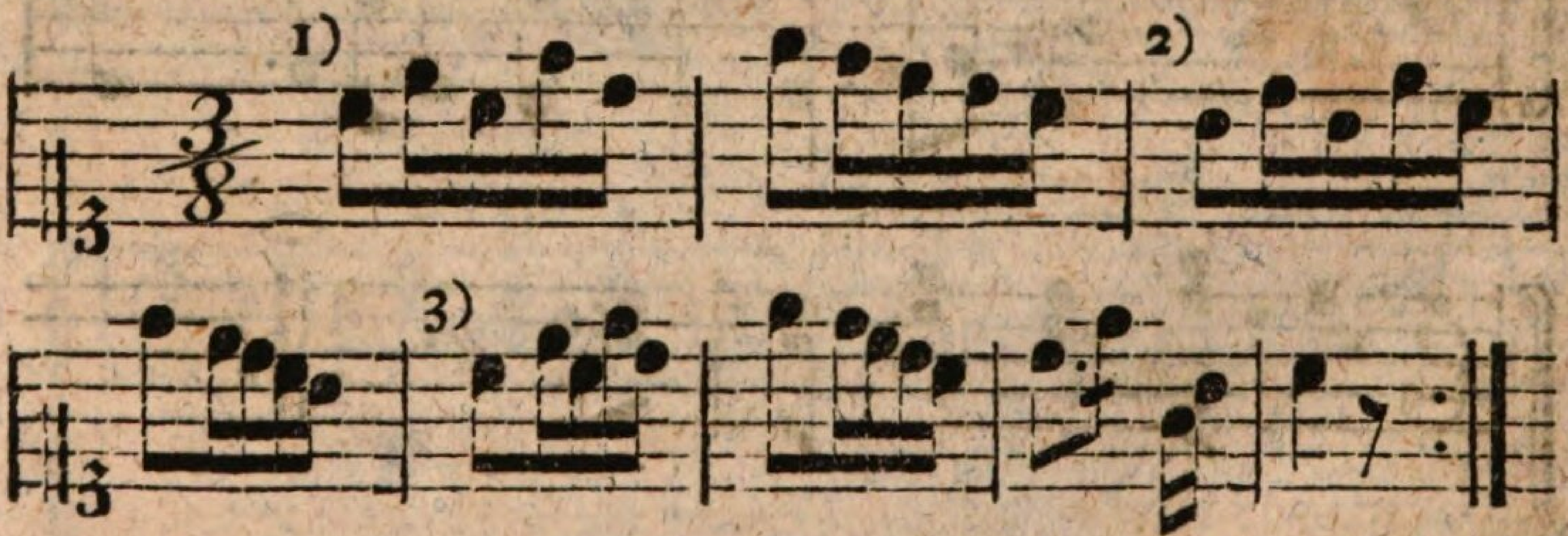


Anmerk. In den Mozartischen, Clementi'schen, Kozeluchischen, Pleylischen, u. a. Doppelsonaten sind sehr viele angenehme Sachen von dieser Art, durch die man seinen Geschmack bilden kann.

§. 100.

So wie die jezt erklärten Nachahmungen dem Gange der Melodie und Harmonie überaus vielen Reiz und Annehmlichkeit ertheilen, eben so geschiehet es durch die Nachahmung eines melodischen Gedankens in der nämlichen Stimme oder Melodie selbst. Z. B.





In dem erstern Beispiele ist der 2te Einschnitt 2) dem erstern 1) bis auf den lezten Takt gleich; in dem an-

dern

dern Beispiele ahmt der 2te Absaz 2) dem erstern 1) nach, und der 3te 3) ist dem erstern gleich.

§. 101.

In Tonstücken von guten Meistern haben immer Abschnitte, Einschnitte und Absäze, eine Aehnlichkeit mit einander, sie sind sich oft gleich und ahmen einander nach, und durch diese ihre wechselseitige Beziehung auf einander gewähren sie dem Gehöre das Gefühl des angenehmsten Zusammenhangs, der schönsten Verbindung und der reizendesten Manchfaltigkeit.

§. 102.

Verbindet man nun mehrere harmonische Perioden und mehrere melodische Absäze, Einschnitte, Abschnitte und Hauptheile, mit einander, spielt oder sezt andere, die ihnen ähnlich sind, oder doch sich auf dieselben beziehen, in Tonleiter, die mit dem Hauptone mehr oder weniger verwandt sind, läßt man hier und da einer Stimme der andern es nachthun, ihr die Melodie in denselben oder in von diesen verschiedenen Tönen nachmachen, kurz vereinigt man alle Mittel, von denen bisher geredet wurde, so entsteht eine gebundene Fantasie.

Anmerk. Ich glaube, daß sich die gebundene Fantasie von der Sonate und jedem andern Tonstücke dadurch unterscheidet, daß ihre Haupttheile nicht wiederholt werden, und die Beziehung der Abschnitte auf einander in derselben nicht so strenge sein kann, als in jenen. — Aber doch ist auch jedes Tonstück, welches man, indem man es spielt, sogleich erst erfindet, eine gebundene Fantasie.

§. 103.

Die gebundene Fantasie findet besonders auf der Orgel statt, wenn man entweder mit vollem Werke fantasiert oder mit wenigern Stimmen vor oder nach einem Chorale spielt. Hier, auf diesem Instrumente, ist es gewiß bes-

ser (wenn besonders der größte Theil der Zuhörer keine Musikverständigen sind) den Gang der Melodie und Harmonie so einzurichten, daß in demselben die Regeln des Rhythmus und Modulation beobachtet werden, kurz daß er mehr gebundene als freie Fantasie sei, weil die erstere deutlicher, gemeinfaßlicher, und gemeinrührender ist, als die leztere. Beispiele von gebundenen Fantasien haben wir von Hayden, Clementi, Mozart ꝛc.; auch die so genannten Capriccios kann man hierher rechnen. Orgelfantasien haben Häßler, Vierling, Rembt, Wolf ꝛc. geschrieben.

§. 104.

Herrscht in der Melodie durchaus kein bestimmter Takt und Rhythmus, und ist die Modulation manchmal ziemlich kühn, so nennt man es eine freie Fantasie. Zuweilen treten in der freien Fantasie Stellen ein, wo Takt und Rhythmus bestimmt sind, aber sie sind von nicht gar zu langer Dauer. Die besten Beispiele in dieser Art sind C. P. E. Bach's Fantasien. In seinem Versuche über die wahre Art das Klavier zu spielen, ist eine befindlich, und in seinen Sonaten für Kenner und Liebhaber sind deren mehrere.

Anhang.

Von der Begleitung eines unbezifferten Basses.

§. 105.

Es ist unmöglich einen unbezifferten Baß so zu begleiten, als wenn er richtig beziffert wäre, und jederzeit die zu den Baßtönen nothwendig gehörigen Akkorde zu treffen, weil der Gang der Harmonie von einem Akkorde zu dem andern so sehr manchfaltig sein kann. Jedoch da es nicht selten geschiehet, daß einem Orgelspieler bei Begleitung einer Kirchenmusik, oder einem Flügelspieler bei Begleitung einer

Sympho-

Symphonie u. d. gl. fast immer unbezifferte Bässe vorgelegt werden, so achte ich mich verpflichtet, auch hierüber Anfängern einige Anleitung zu geben.

§. 106.

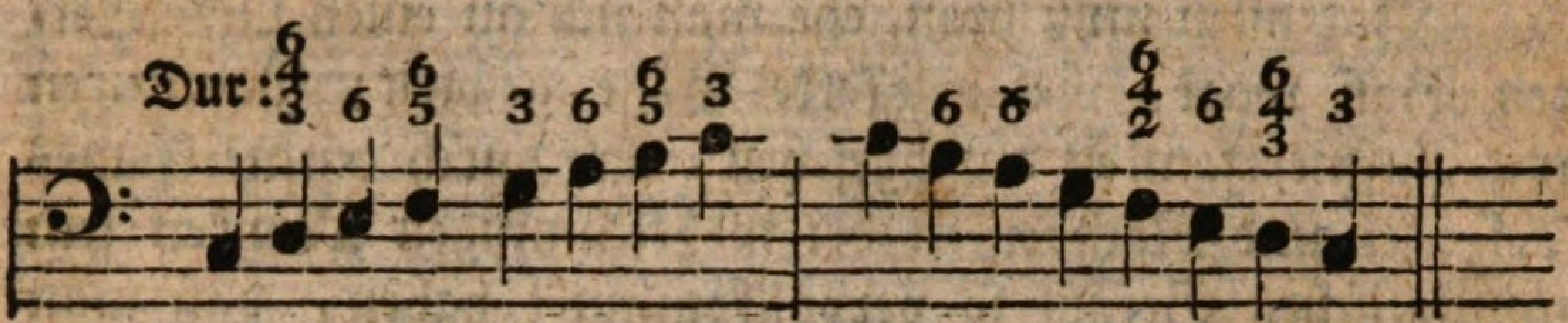
Vor allen muß man, ehe man sich an einen unbezifferten Baß wagt, viel bezifferte Bässe gespielt; Partituren mit Aufmerksamkeit durchgesehen, und durch aufmerksames Anhören und Nachdenken bei mehrstimmigen Musiken sein musikalisches Gefühl so vervollkommnet haben, daß man einzelne Zusammenklänge oder Akkorde, wo nicht deutlich und bestimmt denken, doch (wenn auch undeutlich) so empfinden kann, daß man sie auf dem Klaviere gewiß treffe. Besonders muß man zuerst auf die Tonart, ob es Dur oder Moll sei, merken, und zugleich immer auf die Ausweichungen in andere Töne seine Achtsamkeit richten. Ist man ungewiß, ob man den rechten Akkord treffen werde, so begleite man entweder mit der linken Hand allein, oder nur 1 = oder 2 = stimmig in der rechten Hand.

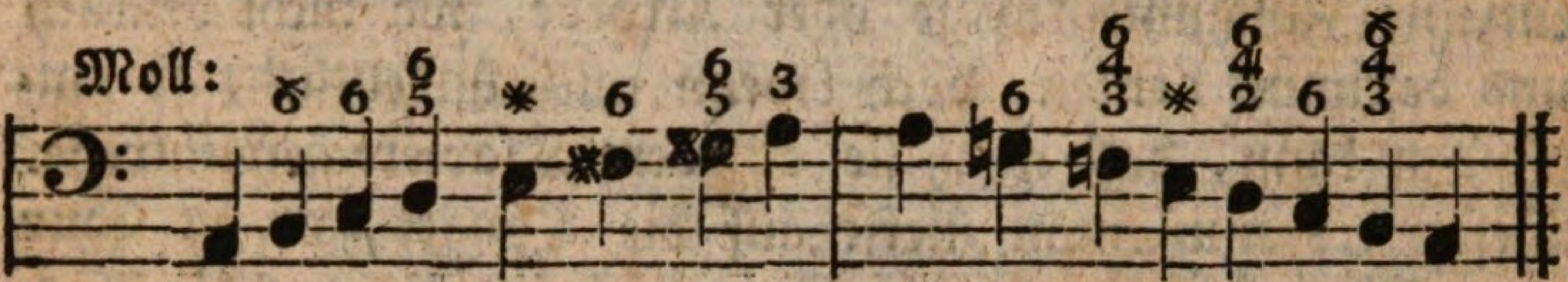
§. 107.

Der folgende Akkord von einem konsonirenden ist schwerer zu treffen, als von einem dissonirenden; denn auf einen konsonirenden kann wieder ein konsonirender oder auch ein dissonirender folgen. Die Akkorde, welche auf die zufällig dissonirenden folgen, lassen sich am leichtesten treffen, weil ihre Folge bestimmter ist und sich selten abändert; eben so ist es auch mit den durchgehenden dissonirenden Akkorden, auch deren Folge leidet keine Veränderung. Schwerer ist es, den folgenden Akkord von einem wesentlich dissonirenden sogleich voraus zu sehen, weil die Resolution dieser Akkorde oft verzögert, oft verwechselt, und oft übergangen wird. Wenn der folgende Baßton bei der Auflösung eines solchen Akkords nicht der gewöhnliche ist, so ist kein anderes Mittel sich zu helfen übrig als: Zu hören, was es für ein Akkord sei. Das vorsichtige Voraushören und Vorausempfinden ist überhaupt hierbei überaus nöthig.

§. 108.

In Tonstücken, welche leicht gemeinfaßlich und angenehm klingen, ist meistentheils die Begleitung der Dur und Molltonleiter auf- und abwärts folgende:





Oft ist aber die Bezifferung über der stufenweise steigenden und fallenden Tonleiter, wie im §. 48. bei b) 1) und 2) dieselbe angezeigt ist.

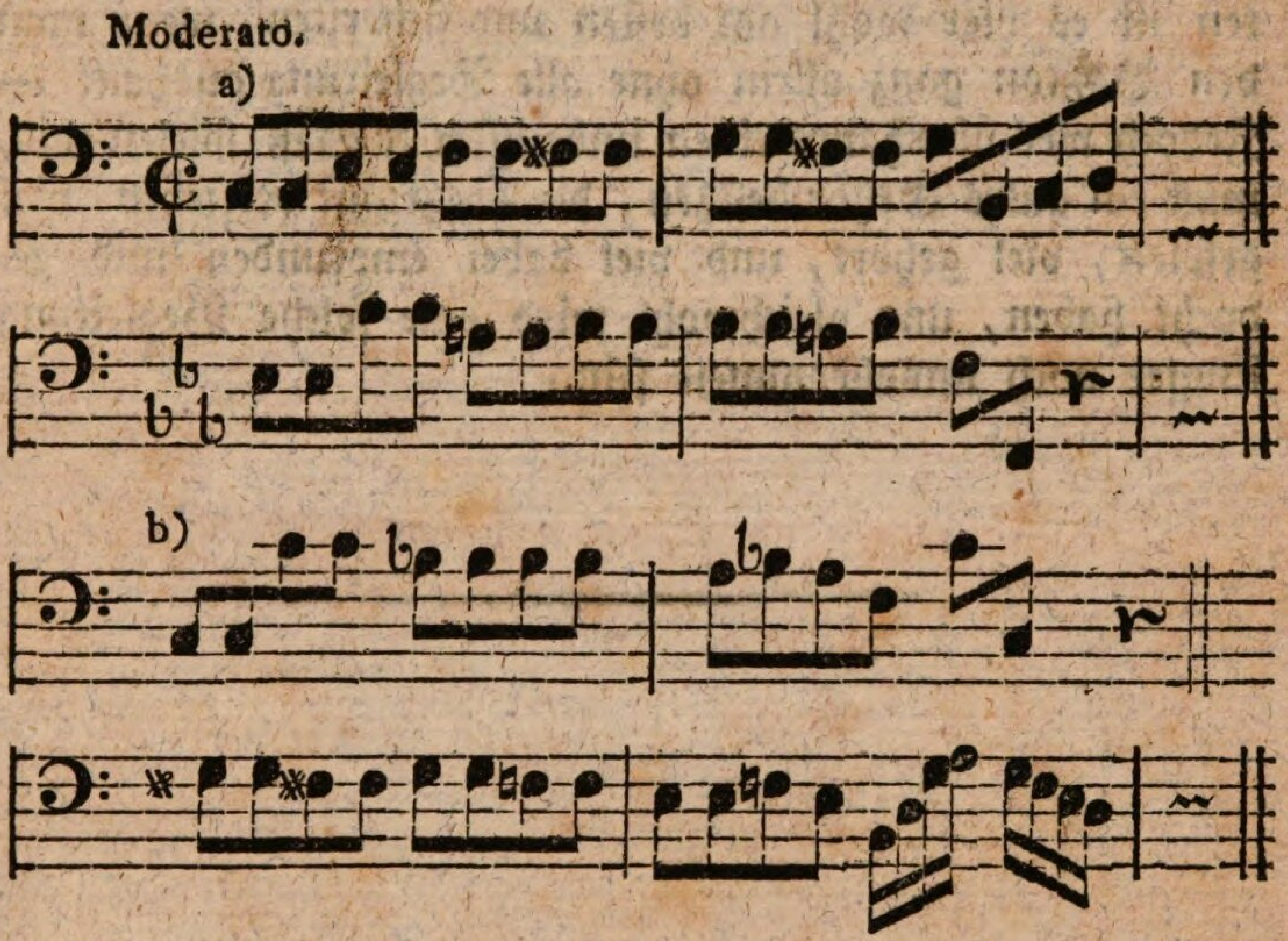
§. 109.

Fällt der Baß um 5 oder 3 Töne mehrmals hintereinander, so nimmt man im erstern Falle blos Dreiklänge oder Septimenakkorde ohngefähr wie im §. 44, und im leztern auf dem ersten Tone den Dreiklang, und auf den um 3 Töne gefallenen den $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ Akkord, wie im §. 45. A. 1. Gehet der Baß stufenweise herab und wiederholt jeden Ton, oder sind es langsame Noten, so kann die Bezifferung $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ mit dem Sexten-Akkorde, wie im §. 47. A. sein. Steigt der Baß um 5 Töne nach einander oder fällt nur 4 Töne, so können bloße Dreiklänge dazugenommen werden, oder auch 4 3, wie im §. 48. bei a) 1).

§. 110.

Wenn der Baßton durch ein x oder ♮ um einen halben Ton erhöhet wird, und es folgen nicht höhere oder tiefere Töne gleich nach ihm mit den nämlichen Versetzungszeichen,

zeichen, so muß hier allemal die erste Verwechslung des wesentlichen Septimenakkords genommen werden, nämlich der $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ ten-Akkord oder auch nur der 6ten-Akkord, und kömmt dieser neue Ton mehrmals vor, so ist dieses eine Anzeige, daß sich das Stück in eine andere Tonleiter gewendet habe s. a). Wird ein Baßton durch ein b oder ♮ erniedriget, so zeigt dieses die 3te Verwechslung des Septimen-Akkords an, den $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ Akkord, und kömmt dieser neue Ton mehrmals vor, so zeigt er gleichfalls eine neue Tonleiter an s. b). Z. B.



§. 111.

In Tonstücken, wo das Zeitmaas langsam ist, hat man sich noch vielmehr in Acht zu nehmen, als bei geschwinden Sätzen, weil die Manchfaltigkeit der Akkorde in langsamer Bewegung weit größer ist. So sind sehr traurige Tonstücke aus Molltönen in sehr langsamer Bewegung immer die schwersten in Absicht der Harmonie; da kommen häufig der verminderte Septimenakkord mit seinen Verwechs-

lungen,

lungen, der übermäßige Sechstenakkord und alle andere Akkorde, in welchen übermäßige oder verminderte Intervalle und mehrere Dissonanzen sind, vor; hier ist nun ganz besonders ein feines, aufmerksames und gebildetes Gehör nöthig, um den Ansoderungen, die man an einem Accompagnisten macht, nur einigermaaßen genugzuthun. Die schwerste Aufgabe für einen Generalbaßspieler ist wohl ein unbezifferter Baß zu einer Fuge; ohne viele Uebung im Generalbaßspielen und Einsicht in die musikalische Komposition, verbunden mit überaus großer Aufmerksamkeit, wird man hier schwerlich fortkommen. Bei den Orgelpunkten ist es hier wohl am besten und sichersten, wenn man den Baßton ganz allein ohne alle Begleitung aushält. — Jedoch wer überhaupt einen unbezifferten Baß spielen will, muß ein gutes Gehör besitzen, die Setzkunst verstehen, viel gespielt, viel gehört, und viel dabei empfunden und gedacht haben, und gleichwohl wird eine solche Begleitung immer noch unvollkommen sein.

Leipzig

gedruckt in der Täubelschen Buchdruckerei.

1791.

HERKOMER
MÜNCHEN

HERKOMER
MÜNCHEN

HERKOMER
MÜNCHEN

HERKOMER
MÜNCHEN

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Kessel, Johann C.

Unterricht im Generalbasse zum Gebrauche für Lehrer und Lernende

Leipzig 1791

Mus.th. 1680
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598787-3
VD18 14675439-001